Andrei Pleşu

Limba păsărilor

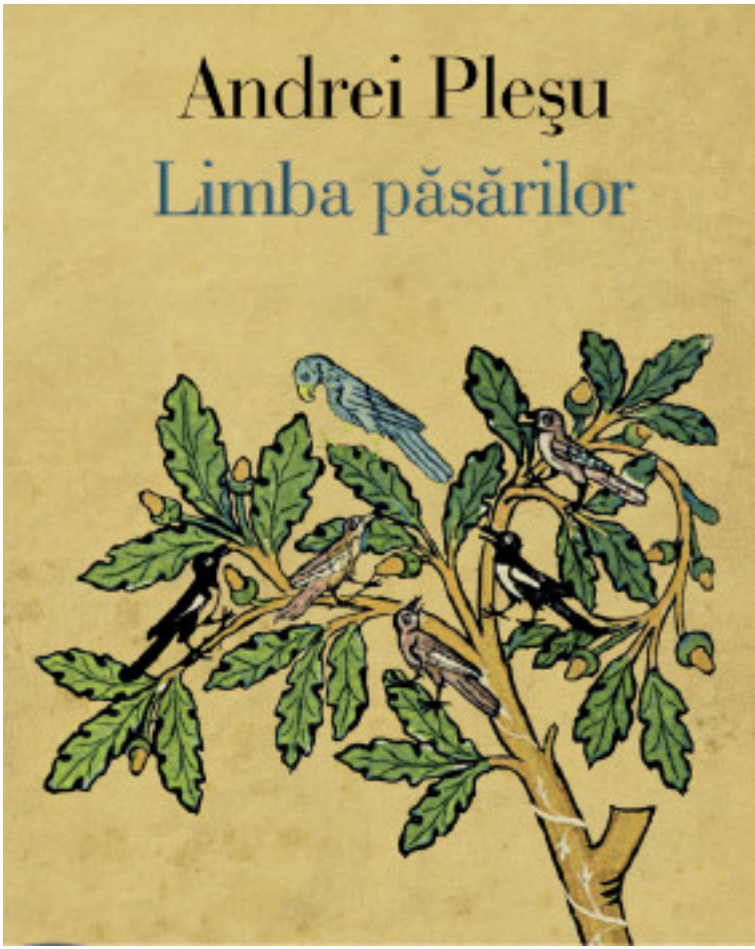
book

HUMANITAS

Despre autor

Andrei Pleşu s-a născut la 23 august 1948, în Bucureşti. Absolvent al Facultăţii de Arte Plastice, Secţia de istorie şi teorie a artei. Doctoratul în istoria artei la Universitatea din Bucureşti, cu teza *Sentimentul naturii în cultura europeană*. Lector universitar la Academia de Arte Plastice, Bucureşti (cursuri de istorie şi critică a artei moderne româneşti) (1980–1982). Profesor universitar de filozofie a religiilor, Facultatea de Filozofie, Universitatea din Bucureşti (1991–1997). Fondator şi director al săptămânalului de cultură *Dilema* (1993). Fondator şi preşedinte al Fundaţiei „Noua Europă“ şi rectorul Colegiului „Noua Europă“ (1994). Membru al *World Academy of Art and Science* (1997). Membru al *Académie Internationale de Philosophie de l'Art*, Geneva, Elveţia (1999). Dr. phil. honoris causa al Universităţii „Albert Ludwig“ din Freiburg im Breisgau, Germania (2000) şi al Universităţii „Humboldt“ din Berlin, Germania (2001). *Commandeur des Arts et des Lettres*, Paris, Franţa (1990). *New Europe Prize for Higher Education and Research* la Berlin, acordat de *Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences*, Stanford, *Institute for Advanced Study,* Princeton, *National Humanities Center*, Research Triangle Park, North Carolina; *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences* (NIAS), Wassenaar; *Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences* (SCASSS), Uppsala şi *Wissenschaftskolleg zu Berlin* (1993). Premiul Academiei Brandenburgice de Ştiinţe din Berlin, Germania (1996). *Ordre national de la Légion d'Honneur* al Franţei (în martie, în gradul de *Commandeur* şi, în decembrie, în gradul de *Grand Officier*) (1999) etc.

Scrieri: *Călătorie în lumea formelor* (eseuri de istorie şi teorie a artei), Meridiane, Bucureşti, 1974; *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Univers, Bucureşti, 1980; ediţii Humanitas, 1992, 2003; *Francesco Guardi*, Meridiane, Bucureşti, 1981; *Ochiul şi lucrurile* (eseuri), Meridiane, Bucureşti, 1986; *Minima moralia (elemente pentru o etică a intervalului)*, Cartea Românească, Bucureşti, 1988; ediţii Humanitas, 1994, 2002, 2006, 2008 (trad.: franceză, L'Herne, Paris, 1990; germană, Deuticke, 1992; suedeză, Dualis, Ludvika, 1995; maghiară, Tinivár, Cluj, 2000; împreună cu fragmente din *Limba păsărilor*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000; slovacă, Kalligram, Bratislava, 2001); *Jurnalul de la Tescani,* Humanitas, Bucureşti, 1993, 1996, 2003, 2005, 2007 (trad.: germană, Tertium, Stuttgart, 1999; maghiară, Koinónia, Budapesta, 2000)*; Limba păsărilor*, Humanitas, Bucureşti, 1994; reeditare Humanitas, 1997; *Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, Humanitas, Bucureşti, 1996; *Eliten – Ost und West*, Walter de Gruyter, Berlin–New York, 2001; *Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti, 2003; reeditare Humanitas, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008; *Obscenitatea publică*, Humanitas, Bucureşti, 2004; reeditare Humanitas, 2005; *Despre bucurie în Est şi în Vest şi alte eseuri*, Humanitas, Bucureşti, 2006, 2007, precum şi numeroase studii şi articole în reviste româneşti şi străine.



Limba păsărilor

Cuvânt-înainte

Toată lumea ştie povestea limbii originare, cea de dinaintea Turnului Babel, temei şi vehicul al unei armonii pizmuite de Zeul însuşi. Limba aceasta – care, în unele tradiţii, e numită „limba păsărilor“ – face obiectul primului studiu al cărţii de faţă. Prin extensiune, ea nu e însă doar limba unităţii primordiale, ci şi orizontul de universalitate spre care tinde orice idiom particular. De aceea, am hotărât să adunăm sub numele ei toate încercările care urmează. Căci în toate e vorba de limbaje de dincolo sau de dincoace de limbă: limbajul visului şi al conştiinţei subliminale (Carl Gustav Jung), limbajul insidios al duhurilor locale (cu influenţa lui asupra unor spirite de anvergura lui Mircea Eliade), limbajul – mut – al picturii (Francesco Guardi), metalimbajul credinţei sau al căutării ei (N. Berdiaev, E. Ionesco, E.M. Cioran), limbajele secrete, nediscursive, ale pedagogiei (C. Noica, problematica „maestrului spiritual“). Acolada se încheie cu un eseu despre îngeri, geniile tutelare, inventatorii limbii păsărilor, definiţi, cândva, drept limbajul înaripat al lui Dumnezeu.

Unitatea unei antologii de texte disparate nu pretinde să fie mai mare decât unitatea lăuntrică a autorului şi a câţiva ani de viaţă (1980–1992). Sperăm, aşadar, în sporul de unitate pe care îl poate da acestei cărţi, oricărei cărţi, efortul binevoitor, respiraţia egală a cititorului.

Păltiniş, iulie 1994

Introducere

Limba păsărilor
Însemnări pe marginea unui dialog platonician[1]

„Tot ceea ce putem spune despre limbă, ca şi despre moarte este, într-un anumit sens, un adevăr inaccesibil.“

(GEORGE STEINER, *După Babel*[2])

Se povesteşte despre Frederic cel Mare al Prusiei[3] că, ispitit de gândul unei recuperări *experimentale* a „limbii originare“, s-a hotărât să crească doi nou-născuţi în condiţii princiare, izolându-i însă de orice stimul verbal, de orice contact cu sfera rostirii omeneşti. Cei doi copii erau, aşadar, perfect îngrijiţi, dar nimeni nu le adresa cuvântul şi nimeni nu vorbea în spaţiul dimprejurul lor. Regele spera ca, îmboldiţi de o înnăscută nevoie de comunicare şi lipsiţi de orice model lingvistic exterior, cei doi „subiecţi“ să ajungă a dialoga spontan în limba originară a umanităţii, cea de dinaintea Turnului Babel. După câţiva ani, puţini la număr, în ciuda unei mereu verificate sănătăţi corporale şi a unei ireproşabile administrări fiziologice, amândoi copiii au murit, absorbiţi într-un abis de muţenie. Frederic cel Mare n-a aflat, prin urmare, nimic despre limba originară. Dar a aflat – cu un preţ pe care numai regii îl pot plăti – ceva mult mai important: că limbajul nu e o *anexă* a condiţiei umane, o piesă auxiliară în economia ei biologică şi socială; limbajul e, pentru om, o realitate de acelaşi rang cu hrana şi aerul: e nutritiv şi, ca atare, *vital*. A vorbi nu e a face un simplu exerciţiu de „comunicare“ – cum se mulţumeşte să creadă o însemnată secţiune a lingvisticii moderne.[4] A vorbi e a-ţi vitaminiza (sau a-ţi otrăvi) interlocutorul. Cuvântul nu e un fenomen derivat al vieţii şi al inteligenţei: e, dimpotrivă, sursa amândurora, ritmul lor de întreţinere, pe scurt „suflarea“ lor.

Aşa trebuie înţeles, se pare, faimosul pasaj veterotestamentar în care omul e definit ca ţărână însufleţită (*cf.* Geneza 2, 7). Gershom Scholem invocă versiunea aramaică a textului, potrivit căreia, prin suflarea lui Dumnezeu, omul a „înviat“, devenind nu „un suflet viu“ (cum spune versiunea grecească), ci „spirit cuvântător“.[5] Între suflarea spiritului, însufleţirea vieţii şi duhul cuvântului e deci totală identitate. A fi viu şi a avea darul vorbirii sunt două efecte *simultane* ale aceleiaşi cauze. La nivel uman, nu există Viaţă fără Cuvânt şi Cuvânt fără Viaţă.[6] Cuvântul nu e doar semnul unui sens: e *viaţa* unui adevăr. El dispune de o energie autonomă, activă independent de fiinţa lui filologică, de „semnificaţia“ lui.[7] Fără această energie eficace, lirica lumii – spre a lua un singur exemplu – n-ar fi decât un deşert îngheţat, un ţinut al strictei informaţii, al enunţului alb. Merleau-Ponty are dreptate să spună, într-o scriere târzie, că, „într-un anumit sens, limbajul întoarce spatele semnificaţiei“ şi că le revine fonologilor meritul de a intui această „viaţă sublingvistică“ a lui.[8] Viaţă – da! Dar

de ce „sublingvistică“? *Forţa* cuvântului e mai largă decât valoarea lui lingvistică: e paralingvistică şi supralingvistică; cuvântul nu e doar semnificativ, ci edificator şi fortifiant; el poate comunica incomunicabilul, fapt rareori luat în seamă de cercetările curente, dar trăit de scriitorii dintotdeauna şi de pretutindeni ca o evidenţă plină de misterul ecumenicităţii sale.

În epopeile homerice, comerţul dintre zei şi eroi e, adesea, un *transfer de putere* de la cei dintâi către ceilalţi. Iar acest transfer de putere (*ménos*), de „ardoare“ şi „curaj“ se face frecvent prin îndemnuri verbale sau – ca şi în textul biblic – prin „insuflare“ şi „însufleţire“.[9] La cuvântul purtător de *ménos*, de forţă, se referea Socrate când, înaintea morţii, îi amintea prietenului Criton că „reaua folosire a cuvintelor (*to me kalós légein*) nu e doar o greşeală de limbă, ci şi un chip de a face rău sufletelor“ (cf. *Phaidon*, 115 e). Iar dacă ştia asta, dacă puterea magică a limbajului[10] era pentru Platon fapt de experienţă – lucru dovedit şi de alegerea dialogului, aşadar a schimbului de cuvinte *rostite* şi *auzite*, drept formă privilegiată a căutării filozofice –, cum putem crede că în *Cratylos*, textul platonician care abordează frontal problema limbajului, avem de-a face strict – cum spun nenumăraţi comentatori de prestigiu, de la Wilamowitz încoace – cu *ein lustiges Buch*, o joacă ironică şi autoironică, o fantezie fără consistenţă?[11] Opacitatea comentatorilor e totuşi elocventă: ea spune ceva şi despre blocajul filologic de care se resimte, în genere, comentariul speculativ al textelor vechi, dar şi despre o anumită „ruptură de nivel“ între înţelegerea platoniciană a limbii şi gândirea lingvistică de azi. Yvon Brès are dreptate: „Se poate spune că dialogul *Cratylos* e unul dintre textele lui Platon aflate la cea mai mare distanţă de problematica modernă.“[12] În cele ce urmează, ne propunem o schiţă de comentariu care să aşeze dialogul cu pricina în propriul său orizont, în spiritul vremii sale şi, dacă se poate, în spiritul fără de vreme al Logos-ului însuşi.

*

Ni se pare că nu contrariem atmosfera dialogului – ba dimpotrivă – dacă, înainte de a intra în substanţa lui propriu-zisă, ne vom aventura într-un sumar joc etimologic în jurul personajelor din cuprinsul lui. E de necrezut, de altfel, ca un dialog „despre dreapta potrivire a numelor“ să-i lase pe comentatori atât de indiferenţi în privinţa aceasta. Cum se poate ca un text în a cărui primă pagină ni se comunică dreapta potrivire a numelor „Socrate“ şi „Cratylos“ şi proasta potrivire a numelui „Hermogenes“ (*cf.* 383 a–b) să nu stârnească imediat întrebarea: ce ar putea însemna „Cratylos“ şi ce ar putea însemna „Socrate“? Cum se poate ca nici un filolog să nu fi mers pe firul acesta, de vreme ce simplul bun-simţ, chiar şi nedublat de o temeinică înzestrare filologică, îl indică drept elementar? Cum să nu

te gândeşti, chiar ca diletant în filologie, la *krátesis* (de la *kratéo*), la *krátos* şi la *kratýs*, toţi termeni desemnând „puterea“, „tăria“, „capacitatea de a domina“? Şi Cratylos, şi Socrate sunt marcaţi, onomastic, de acest semantism şi marchează, prin el, dialogul întreg. „Socratylisme“ spune – mai în glumă, mai în serios – Gérard Genette[13], singurul, din câte ştim, care a realizat, ca semnificativă, *homophonia* celor două nume. Dar putem fi şi mai îndrăzneţi. Platon o îngăduie întotdeauna. Vom găsi, astfel, în orice bun dicţionar, substantivul *kras* (genitiv *kratós*) însemnând „cap“, „vârf de munte“, dar şi „limită“, „extremitate“[14]. Sau, cu trimitere – ştiinţific riscantă, fireşte – la Socrate, calificativul *sókos* „cel viguros, cel puternic“, atribuit de obicei lui Hermes. Numele personajului care dă titlul acestui dialog, ca şi numele marelui său interlocutor sunt un indiciu suficient de transparent că ne aflăm dinaintea unei vorbiri în care cuvintele sunt tatonate nu atât pe linia semnificaţiei lor curente, cât pe linia *puterii* lor intime, a forţei, complex stratificate, pe care ele o conţin, chiar dacă au uitat-o. Nu cu „etimologii“ ne întâlnim aici, ci cu încercarea lui Platon de a contempla limba ca pe o *kratophanie*. Limbajul e căutat la *limita* lui şi dincolo de ea. Poate că „instituirea numelor – spune Socrate – revine unei puteri mai mari decât aceea a oamenilor“ (397 c), iar Cratylos – spre sfârşitul dialogului – pare a-l îngâna: „…o putere mai mare decât cea omenească a rânduit pentru lucruri numele primitive, astfel încât acestea sunt în chip necesar potrivite“[15] (438 c). Şi dacă, la 425 d–e, Socrate scoate din luptă ipoteza divină asupra originii numelor, el o face ca unul care ştie că, în această direcţie, discuţia e de necontinuat. Or, Socrate vrea să discute, să rămână în dialectica cercetării, evitând cu precauţie radicalitatea amuţitoare a unui discurs teologal. „Să vorbim numai despre ceea ce putem şti“ – pare a fi programul lui constant (*cf.* şi *Hippias Maior*, 301 c). Despre „numele primitive“ însă, numele-sursă ale celor „derivate“ – nu ştim nimic (*cf.* 426 a–b). Dar este această neştiinţă a noastră una oarecare, sau e neştiinţa tipic platoniciană a uitării? În cazul acesta, întregul dialog ar fi de interpretat nu ca o glumă lăbărţată, nu ca o bufonadă juvenilă a ironiei socratice sau ca o jonglerie abilă de false etimologii, ci ca un traseu (eşuat?) al reamintirii, ca tentativă, mereu reiterată, de a provoca o anamneză. Socrate simte că a uitat ceva. Că limba greacă a uitat ceva. Va încerca, prin urmare, să regăsească o cât de mică urmă din materia acestei uitări, recurgând la toate resursele de „putere“ recuperatoare (*cf.* şi 425 c fine) pe care le lasă omului „vârsta de fier“, pomenită ca din întâmplare la 398 a, sub autoritatea lui Hesiod.

Pe ce te poţi bizui, în plină uitare, pentru a te angaja într-o asemenea întreprindere? Mai întâi pe *curaj*, în mult mai mare măsură decât pe *acribie*. „…Să nu-mi ceri prea multă acribie, prietene – sună,

de aceea, cuvântul lui Socrate (415 a) – să nu-mi iei vlaga din piept şi să moi puterea şi-avântul din mine.“ E o parafrază la o formulă homerică despre *ménos*. Iar Hermogenes va recunoaşte curând (421 c) că procedura „lingvistică“ a prietenului său e plină de curaj.[16] E un mod de a sugera că, pentru a recupera tăria pierdută a cuvântului (*ménos*), e nevoie de tărie interioară şi de o anumită cutezanţă. „Recuperatorul“ ideal e *sókos* şi *krataiós* „puternic, robust“. E *sokratikós*. Sau, cum vom vedea mai jos, e *krateróphron* „tare de inimă“; „tare de înger“ s-ar zice pe româneşte sau *Euthyphron* „inimă dreaptă“. Despre raportul dintre adevăr şi „îndrăzneală“, Socrate nu vorbea de altfel, în *Cratylos*, întâia oară (*cf.* şi *Phaidros*, 247 c). După cum nu întâia şi singura oară îl auzim, aici, invocând prudent posibilitatea propriei rătăciri, a căderii în închipuire pură sau în tărâmul vag al visului (*cf.* 439 c, dar şi *Republica*, 476 c, 533 b fine; *Legile*, 800 a; *Charmides*, 173 a). Când e vorba de lucruri subtile a recurge la *oneiróttein* e legitim şi protector. Legitim, căci, visul ţine el însuşi de „lumile subtile“, şi protector, căci, sub aparenta sa autoironie, poţi îndrăzni mai mult decât în lumina hipercritică a stării de veghe.[17]

Care este însă realitatea întrezărită de Platon „ca prin vis“ în dialogul său despre dreapta potrivire a numelor? Ce a uitat limba greacă şi ce încearcă să-şi reamintească, în numele ei, Socrate? Pentru a răspunde, să mergem „cu îndrăzneală“ la text. Socrate atribuie, se ştie, „instituirea numelor“ unui expert de elită, unui personaj oarecum misterios, căruia îi spune când *nomothétes* (388 e), când *onomatoúrgos* (389 a), când *demiourgós onomáton* (390 e), când *ta onómata póion* (407 b) sau *onomastikós* (424 a). Personajul acesta „se iveşte cel mai rar între oameni“ (389 a), isprava sa nu e a unui „om de rând“ (390 d fine), ci, dimpotrivă, e aureolată mitic, ca aceea a lui Socrate însuşi când, inspirat, „rosteşte oracole“ etimologice (396 d, 428 c fine). Pentru a da – în chip autorizat – nume lucrurilor, onomaturgul trebuie să-şi aţintească privirea către un „model“. El contemplă, aşadar, forma ideală (*éidos*) a lucrului ce urmează a fi numit, „lucrul în sine“, care e identic cu „numele în sine“ al lucrului (389 d fine).[18] În mereu reluatele sale tentative de a dibui „cheia“ limbajului, Socrate are aerul de a căuta tocmai coerenţa intimă dintre numele curent al lucrurilor şi numele lor „în sine“. Există, aşadar, pe de o parte, „nume primitive“ (*ta próta onómata*) şi, pe de alta, „nume derivate“ (*ta hýstera onómata*) (421 d, 422 c, 425 b şi 426 a–b). E ca şi cum, printr-un proces ireversibil, limbile s-au „histerizat“, au căzut în paloarea secundă a copiei *locale*, din ce în ce mai îndepărtată de modelul *universal*. Probabil că „prin vechimea lor“ – admite Socrate (421 d) – numele primitive scapă cercetării noastre. Este oricum limpede că „cel care se pretinde iscusit cu privire la derivate trebuie să poată da seama, în

primul rând şi cât mai lămurit, de numele primitive sau, dacă nu, să fie convins că despre derivate nu ar putea spune decât fleacuri“ (426 a fine–b). Despre numele primitive însă – am mai avut prilejul s-o semnalăm – „nimeni nu ştie nimic“ (426 a fine). Am putea presupune că ele sunt „potrivite“ de zei (425 d–e), dar am înlocui astfel o ignoranţă restrânsă printr-una de proporţii mai mari. „Pe Zeus, Hermogenes, dacă noi am avea un pic de bună chibzuinţă, una din cele mai potrivite atitudini ar fi să admitem că nu ştim nimic despre zei, nici despre ei anume, nici despre numele ce şi le dau şi care, fără îndoială, sunt cele adevărate“ (400 d fine; *cf.* şi 401 a). Nu putem însă trece cu vederea faptul că, înainte să înceapă seria prelungă şi labirintică a etimologiilor, Socrate invocă un vers homeric din care rezultă că există — pentru acelaşi lucru sau pentru aceeaşi fiinţă — „nume date de zei“ şi „nume date de oameni“ (391 d–e, 392 a). Ne amintim, inevitabil, şi de un loc din *Phaidros* (252 b), în care se deosebeşte numele dat aceluiaşi zeu de muritori (*Éros*) şi de nemuritori (*Ptéros*). Să fie atunci numele primitive totuna cu cele date de zei, iar numele derivate opera oamenilor?[19] Şi să fie intervalul dintre ele marcat de hotarul despărţitor al Turnului Babel? Fapt e că, în *Cratylos*, Platon pare a se mişca, cu o graţie care maschează neliniştea şi nesiguranţa, în tocmai acest interval. Filozoful se lasă absorbit de o *„diacronie“ inversă*: el face, la început, arheologie, vorbeşte de vechea limbă atică, de vechea ortografie (cea de dinaintea reformei survenite nu mult înainte de scrierea dialogului), de arhaisme şi de un posibil „exotism“ originar, de sursă „barbară“, al limbii greceşti (*cf.* 398 b, 410 c, 418 b–e, 421 d, 425 a, 426 c etc.). Până la urmă însă, nu către o limbă „mai veche“ decât cea contemporană sieşi ţinteşte discursul platonician, ci către însăşi *vechimea limbii*, către o *paláia phoné*, alcătuită numai din „nume primitive“, aşadar, numai din nume „date de zei“: „limba noastră de azi (*néa phoné*), această frumoasă limbă, a întors cuvintele *déon* (ceea ce se cuvine) şi *zemiódes* (păgubitor) până le-a făcut să arate contrarul, ascunzându-le înţelesul, în vreme ce limba veche (*paláia phoné*) arată limpede ce înseamnă atât unul, cât şi celălalt“ (418 b; *cf.* şi 414 d). Să nu ne lăsăm înşelaţi de calificativul „frumoasă“, anexat, ca un ornament ironic, limbii celei noi. În tot dialogul, procedeul cel mai frecvent *de deviere* a numelor primitive e înfrumuseţarea (*kallopismós*, *eustomía*, *kompsótes*, *cf.* 402 e, 404 d, 407 b fine, 408 b, 409 c, 412 e, 414 c, 418 b, 426 d).[20] Mutarea accentului de pe *adevărat* pe *eufonic* e, în genere, un păcat grav pentru Socrate (*cf.* şi *Phaidros* 234 e, sau *Banchetul* 199 a–b), un truc amendabil, ori de câte ori un retor prea iscusit sau un sofist abil îl practică fără scrupule. Într-adevăr, ce sens are o „înfrumuseţare“ care face să se răstoarne sensul auroral al cuvintelor! Şi ce cuvinte! *Déon* şi *zemiódes*! Cuvenitul ajunge să nu mai

pară „o formă a binelui“ (418 e), iar *păgubitorul* îşi pierde calitatea de „piedică“ (419 b), pentru a căpăta o părelnică neutralitate. Platon se arată, prin urmare, înclinat să înregistreze o degenerescenţă a limbii, o degenerescenţă survenită prin solemnizare (*tragodéin*) şi calofilie sau prin voalarea fatală adusă cu sine de trecerea timpului (414 c). Că e vorba de o degenerescenţă de tipul *sărăcirii* sau chiar de una, mai spectaculoasă, de tipul *răsturnării* (cum susţinea uitatul Karl Abel în lucrarea sa din 1884 despre un *Gegensinn der Urworte*), nu putem astăzi hotărî. Destul să constatăm că, pe drumul lor de la sursă spre utilizarea cotidiană, cuvintele se subţiază, se şubrezesc, tind spre malformaţie.

Acest proces e de lungă durată, complicat, greu de urmărit în detaliile şi etapele sale distincte. Luat în serios, el ar repune însă în discuţie o temă pe care lingvistica modernă, halucinată de statica severă a studiului sincronic, a dat-o deoparte: tema monogenezei limbilor şi – legată de ea – aceea a clasificării lor genetice.[21] Suficienţa cu care cercetătorii mai noi scot din discuţie această ipoteză nu se întemeiază decât pe o idiosincrasie inargumentabilă. Ei ştiu că „nu dispunem de o documentaţie cât de cât veche – şi aceea deficitară – decât pentru o redusă minoritate de limbi“[22] şi sunt conştienţi de „enorma porţiune din istoria lingvistică a umanităţii care ne va rămâne veşnic inaccesibilă, deşi ştim că repartiţia actuală a limbilor e rezultatul ei“[23]. Cu toate acestea, precaritatea, constitutivă am zice, a cunoaşterii lor li se pare îndestulătoare pentru a exclude o teză de bun-simţ: teza unui acord primordial al limbilor şi a treptatei lor „derive“ faţă de un idiom unic, azi pierdut. În definitiv, dacă nu s-ar fi păstrat latina, am fi putut fi la fel de sceptici asupra unei origini comune a limbilor romanice, pe cât de sceptici au fost savanţii mai vechi când, în secolul al XVIII-lea, s-a vorbit de o obârşie comună, indo-europeană, a limbilor sanscrită, greacă şi latină.[24] Fireşte că, între timp, prin studii precum cele ale unui Benjamin Lee Whorf, de pildă, universalitatea modelului indo-european nu se mai poate susţine. Dar „modelul“ unei limbi originare nu-şi pierde, prin aceasta, plauzibilitatea, după cum nu-şi pierde plauzibilitatea mitul, imediat consecvent, al degradării şi multiplicării istorice a limbilor. Cercetătorul care, dincolo de metode şi ideologii la modă, îşi păstrează buna candoare a unei minţi libere nu va înceta să se minuneze – ca George Steiner – dinaintea acelui „mister suprem“ al antropologiei care e „anomalia“ diversităţii limbilor.[25] Cum se poate, într-adevăr, ca o rasă atât de omogenă tipologic cum e rasa umană (reductibilă, structural, la circa şase varietăţi) să împânzească globul cu cinci până la zece mii de limbi diferite? „Prin comparaţie – spune Steiner –, clasificarea diferitelor tipuri de stele, planete şi asteroizi se reduce la un număr relativ mic.“[26] Ce imaginaţie a multiplului! Ce delir al

irosirii! „Cum putem da o explicaţie logică faptului că fiinţele umane de aceeaşi provenienţă etnică, trăind pe acelaşi teritoriu, în condiţii climatice şi ecologice egale, adesea organizate în aceleaşi tipuri de structură comunală, împărtăşind credinţe şi sisteme de rudenie, vorbesc limbi complet diferite?“[27] Nu avem criterii reale în numele cărora să vorbim de limbi „superioare“ şi „inferioare“, limbi mai bine adaptate – şi, ca atare, apte a supravieţui – şi limbi nevitale, condamnate la dispariţie. Dimpotrivă: „un număr de limbi moarte se află printre splendorile indiscutabile ale inteligenţei umane“[28]. Uneori, „reuşita“ lingvistică, departe de a exprima o egală reuşită „existenţială“, are un aspect compensator. „Cete înfometate de indieni amazonieni pot să risipească asupra condiţiei lor mai multe timpuri verbale decât a reuşit Platon.“[29] Limba greacă a făcut carieră metafizică în jurul unui singur mod de a numi „fiinţa“. În limba ewe (vorbită în Togo), există pentru „a fi“ cinci sau şase soluţii verbale distincte.[30]

Care poate fi – la urma urmelor – sensul pluralismului tumoral cu care ne confruntă spectacolul lingvistic al lumii? Că e vorba de o „anomalie“ o dovedeşte faptul însuşi că acest pluralism nu e deloc rentabil: incomprehensibilitatea reciprocă, „babilonia“, obstacolele de netrecut pe care un asemenea pluralism le pune în calea colaborării umane[31] – denotă că *limbile* sunt germeni de dezbinare, în vreme ce limba e, prin natura ei, un principiu al comuniunii. De aceea – conchide Steiner –, „nu există civilizaţie care să nu aibă versiunea sa despre Babel, mitologia ei privind împrăştierea iniţială a limbilor“[32]. Lingviştii de azi (cu rare excepţii – Swadesh şi Pei, citaţi de Steiner însuşi – sau un gânditor de talia lui Walter Benjamin) nu mai ştiu să se mire dinaintea acestui mit[33] şi să-i cerceteze temeiurile. Ei nu mai simt că obiectul cercetării lor e debil, exsanguu, insuficient. O mai simte câte un psihiatru ca Jung, când constată că veacul nostru idolatrizează cuvintele până la slogan, dar pierde sentimentul forţei creatoare a Logos-ului. Aşa se face – spune Jung – că „Verbul care, la origini, era mesager al unităţii oamenilor […] a devenit în epoca noastră sursă de suspiciune şi de neîncredere a tuturora faţă de toţi“[34]. Tema apare încă la câte un gânditor marginalizat (tip Julius Evola[35]) sau în textele lui René Guénon, taxat, de obicei, de „specialiştii“ contemporani drept nereprezentativ sau exotic.[36] O anumită nostalgie a limbii dacă nu „originare“ măcar „universale“ persistă totuşi în încercările imaginate de Leibniz şi duse foarte departe de formalismele logicii matematice, de a obţine o *Characteristica universalis*, un algoritm lingvistic unificator. În penumbră, dar mânaţi de o aspiraţie asemănătoare, se întrevăd sincretiştii diverselor forme de „esperanto“, care au sedus, pe termene scurte, publicul european. Dar o altă Europă, aceea a lui Böhme şi Cusanus, a lui Meister Eckhart şi Angelus Silesius, a lui

Paracelsus şi Agrippa de Nettesheim sau a unora dintre romanticii germani, ştia să înlocuiască utopia unui algoritm inventat cu speculaţia asupra unui algoritm deja dat în misterul originilor. Esoterismul iudaic, cel islamic şi lingvistica – de curând reconsiderată – a Indiei vechi se înscriu şi ele, prin subtile corespondenţe, în cercetarea dificilă, dar pasionantă a unei eventuale limbi „paradiziace“, o *Ur-sprache* aflată la limita sau dincolo de limita recuperabilului. Obiectul unor astfel de cercetări ar fi nu sincronia *ultimei* trepte a limbajului, ci sincronia – fie şi aproximativă – a treptei lui dintâi. Mijloacele la care se recurge nu sunt tocmai „ortodoxe“, iar rezultatele obţinute nu stau decât cu greu în picioare dinaintea unui tribunal pozitivist. Dar nu e mai puţin „pozitivă“ existenţa obiectivă a acestor cercetări, precum şi participarea lui Platon (prin *Cratylos*) la riscanta lor cursă. „Limbajul nostru – sună încă o frază memorabilă din George Steiner – se interpune între percepere şi adevăr ca un geam prăfuit sau o oglindă deformată. Limba paradisului era ca o oglindă perfectă: lumina unei înţelegeri totale străbătea prin ea. Astfel, Babelul a reprezentat o a doua cădere a omului, în unele privinţe la fel de tristă ca şi prima. Adam fusese izgonit din grădină: oamenii erau acum alungaţi din singura familie a omului.“[37] Cu numele sale „derivate“, Platon se simte şi el izgonit din teritoriul „numelor primitive“. Şi pare hotărât să contrabalanseze drama izgonirii şi a pierderii cu dialectica aventuroasă a regăsirii, a reîntoarcerii spre un *locus amoenus* al limbajului, acelaşi *locus amoenus* căutat – cu o regală brutalitate – şi de Frederic cel Mare al Prusiei.

*

Dacă citim *Cratylos* ca pe un text care gravitează discret, camuflat aproape, în jurul unei teme sibilinice cum e tema „limbii originare“, nesfârşitele dispute în jurul etimologiilor cratyliene devin secundare. Nu poţi decât zâmbi văzându-i pe filologi cum se cheltuiesc pentru a stabili procentul de „corectitudine“ al etimologiilor. Vreo şaizeci din circa o sută patruzeci erau valabile pe vremea lui Lutoslawski (1897), douăzeci mai pot fi încă „acceptate“ astăzi (E. Coseriu).38 Dar face Platon cu adevărat *etimologii*? Caută el rădăcini „istorice“ ale cuvintelor, acceptând să alunece în „etimologie populară“? Caută *etymón*-uri străine pentru cutare termen grecesc? Nimic din ceea

ce se cheamă astăzi „etimologie“ nu i se potriveşte în fond. Procedurile sale sunt mult mai departe de noi decât o credem şi mai apropiate de surse aflate – ele însele – la mare depărtare de noi. Vom invoca, în acest sens, tratatul de „etimologie“ vedică *Nirukta*, atribuit lui Yaska (secolul al V-lea a.Chr., mai legat – cronologic şi spiritual – de ambianţa platoniciană decât poate fi *Cursul…* lui Saussure[39]), sau tehnicile de exegeză ale Thorei, în esoterismul iudaic: *Notarikon* (ştiinţa literelor iniţiale sau finale ale cuvintelor) şi, mai cu seamă, *Temura* (ştiinţa permutaţiilor şi a combinaţiilor de litere), ambele constituind, împreună cu *Ghematria* (ştiinţa valorii numerice a literelor) o complexă teorie hermeneutică.[40] În lumea islamică, există, de asemenea, în succesiunea faimoasei „Balanţe a literelor“ atribuită lui Jabir ibn Hayyan (Geber), o disciplină autonomă numită „etimologie superioară“ (*ishtiqaq akbar*) şi definită ca „teorie reunind într-o singură semnificaţie toate permutaţiile posibile ale unei rădăcini unice“. Teoria aceasta e opera lui Ibn Jinni, din jurul anului 1000, un filolog cu egală competenţă în teologie şi filozofie. În arabă, există, de altfel, un echivalent al „numelui primitiv“ platonician: *asl*, cuvântul-arhetip, *Urwort*.[41] Platon pare să ştie (*cf.* 414 c, 421 d) că, îndepărtându-se de numele primitive, de cuvintele-arhetip, cuvintele comune şi-au adumbrit structura originară. Şi că, „de vreme ce au fost întoarse în toate chipurile“ (*diá gár to pantaché stréphesthai ta onómata*), va trebui, pentru a regăsi obârşiile, să răsturnăm răsturnarea însăşi, să întoarcem îndărăt, „în toate chipurile“, fiinţa cuvintelor, până ne vom reaminti chipul primei lor apariţii. Mai curând ceva de acest fel face Platon în *Cratylos*. Nu etimologii, fie şi naive, cum crede L.H. Gray[42], sunt „jocurile lingvistice“ ale dialogului, ci „mituri“[43] ale cuvintelor, sau etimomitologii, după expresia lui M. Buccellato[44], soluţii de *ars combinatoria*, de *temura*, destinate a curăţi „numele derivate“ de balastul propriei lor derivări. Se caută „cuvintele de sub cuvinte“[45], „zeul ascuns“ în fiecare din ele. Dacă nu despre o asemenea temerară întreprindere ar fi vorba, o întreprindere care echivalează cu deconspirarea unei taine oraculare şi, eventual, cu pângărirea ei, de ce ar vorbi Socrate, încă în prima parte a dialogului, despre necesitatea unor ulterioare rugăciuni purificatoare? (396 e fine). Lui Socrate, gândurile sale tatonante cu privire la numele primitive i se par *hybristiká* „prea cutezătoare“ (426 b). E de la sine

înţeles, atunci, că e dispus, la sfârşitul jocului, să se smerească. Orice discuţie despre dreapta potrivire a numelor duce în zonele unui *numinosum* inviolabil. De aceea, e riscant să avansezi pe cont propriu, neasistat de un *numinosum* al propriei tale conştiinţe. Resimte Socrate, în *Cratylos*, ceva de ordinul acesta? De regulă, el se referă – pentru a se acoperi – la acel *dáimon* lăuntric, expresie a sinelui său cel mai adânc, învecinat, prin adâncimea sa, cu însuşi Zeul. Dar în *Cratylos* daimonul propriu nu e invocat niciunde. E invocat, mai curând, daimonul altora şi, până la urmă, un soi de daimon obiectiv, daimonul – poate – al intangibilei limbi aurorale. Ca în *Menon* (100 b), unde virtutea – scăpând efortului de cunoaştere filozofică – e lăsată în seama „harului divin“, în *Cratylos* misterul limbii e lăsat în competenţa altora şi, în ultimă instanţă, în libera voie a „inspiraţiei“. „Oricum, Socrate – spune Hermogenes –, îmi pari să fii cu adevărat întocmai acelor inspiraţi care se pornesc aşa, dintr-odată, să rostească solemn oracole“ (396 d, *cf.* şi 428 c fine). Şi, într-adevăr, în acest dialog, Socrate recunoaşte mereu că vorbeşte în numele altora mai mult decât în numele său. „De fapt, eu însumi, Cratylos, nu aş putea susţine până la capăt nimic din cele ce am spus“ (428 a). Sunt invocaţi fie antecesori notorii: Homer (391 d), Heraclit (402 a–b, 413 c), Anaxagoras (413 c), fie Euthyphron (de şase ori: 396 d, 399 a, 400 a, 407 d, 409 d, 428 c), fie o instanţă generică („din auzite“ – *cf.* 413 d).[46] În alte locuri, se vorbeşte de „cei vechi“, de „muze“ sau de o putere zeiască a cărei iradiere apare dacă nu ca fulgurantă, în orice caz ca pasageră (420 d, e). Se întâmplă, e drept, şi ca Socrate să nu-şi indice sursele. Comentatorii ştiu însă, în asemenea împrejurări, să le găsească singuri. La 399 c se simte pitagoricianul Alcmeon[47], la 400 c paralelismul, orfic după unii, dintre *sóma* şi *séma*, la 401 c–d etimonul pitagoreic *essía* pentru Hestia. V. Goldschmidt merge până la a afirma că etimologiile lui Platon nu sunt decât expunerea unor teorii filozofice străine propriilor sale teorii.[48] Dar, iarăşi, *Cratylos* nu e singurul dialog în care Socrate se pune sub protecţia unei „voci“ mai adânci decât el. „Iau de bun tot ce ne învaţă tradiţia“ – spusese el în *Phaidros* (230 a). Şi tot în *Phaidros* îl auzim declarându-se ba „răpit de nimfe“ (*nympholéptos*, 238 d), ba guvernat de un „pathos zeiesc“ (238 c), ba stăpânit de modelul unor „înţelepţi din vechime“ (235 b, 274 c) sau de capacitatea sufletului propriu de a „vedea cu duhul“ (242 c) şi de a-şi aduce aminte de o existenţă pre-terestră (250 a). În sfârşit, tot în *Phaidros* se află şi un pasaj parcă anume făcut să confirme acel „din auzite“ practicat de „etimologul“ socratylic: „Cine ştie pe la ce izvoare mi-am plecat urechea, umplându-mă asemeni unui vas“ (235 c–d). Să observăm, în treacăt, că, vorbind despre discursul său ca despre unul a cărui substanţă e „auzită“ sau moştenită prin „tradiţie“, Socrate vorbeşte despre ştiinţa dătătorului de nume, a onomaturgului, ca

despre o ştiinţă obţinută prin „privire“ directă, prin contemplarea nemijlocită a „modelelor“ (*Cratylos*, 389 a–b, d). E aceeaşi diferenţă pe care tradiţia indiană o simte între treapta *shruti* a cunoaşterii (revelaţie directă) şi treapta *smrti* (amintire, tradiţie). Există, de altfel, în brahmanismul clasic un personaj întru totul analog onomaturgului platonician: *apta* „cel aflat în contact“ direct cu realităţile suprasensibile, „văzătorul“ (*rsi*), intermediarul perfect între diferitele niveluri ale Fiinţei.[49] Dar să rămânem, deocamdată, în Grecia şi să ne întoarcem la *Cratylos*, pentru a face un scurt excurs asupra „ironiei“ socratice. Căci la ea recurg neîncetat comentatorii moderni, pentru a „scuza“ greşelile filologice ale lui Platon: după ei, în *Cratylos*, Socrate se joacă, dansează batjocoritor printre cuvinte, invitându-ne singur să nu-l luăm prea în serios. Despre superficialitatea unei asemenea interpretări s-a pronunţat, cu argumente masive, Constantin Noica. Comentariul său arată pe larg în ce măsură, în acest dialog, e vorba nu de un delir improb, ci de probitatea însăşi, doar că de o altă probitate decât aceea, imposibilă în contextul dat, a ştiinţelor exacte.[50] De altfel – spune Noica –, „admiţând că totul ar fi o glumă, trebuia ea să fie reluată chiar de o sută patruzeci de ori?“[51] Adăugăm, la rândul nostru, că, mizând abuziv pe ironia şi autoironia socratice, supralicitând aspectul lor relativizant şi zglobiu (prezent, poate, doar în *Euthydemos* şi în *Hippias Maior*), riscăm a avea cea mai falsă reprezentare cu putinţă despre Socrate: riscăm să luăm drept sâmbure coaja lui şi să nu mai pricepem nimic din gândurile „împătimitului de discursuri“ (*philólogos*) care este (*Phaidros*, 236 e). Asupra acestui pericol ar trebui să fim preveniţi fie şi numai dacă am citi cu atenţie discursul lui Alcibiade din *Banchetul*. Alcibiade ştia că e ceva de silen în firea lui Socrate (216 d), că el seamănă cu satirul Marsyas (215 b). Dar ştia şi că înăuntrul silenilor sculptaţi de artiştii greci se găsesc „mici statui de zei“ (215 b). „Ironizând şi jucându-se cu toţi oamenii, aşa-şi trăieşte el viaţa întreagă – spune, despre Socrate, Alcibiade (216 e). Dar când urmăreşte un gând serios, dacă cineva îl deschide înăuntru, e de neînchipuit să vezi ce statui sunt acolo!“ Atât de mult ţine Alcibiade la *această* imagine a iubitului său învăţător, încât o reia – în forţă – şi la 221 d–e şi 222 a: „…cuvântările lui sunt asemenea silenilor care se întredeschid. Când vrea cineva să le asculte, i se pare, la început, că-s lucruri cu totul de râs. Vorbele şi frazele lui sunt, pe dinafară, ca pielea unui satir obraznic […], încât omul fără experienţa modului său de vorbire sau cel lipsit de inteligenţă găseşte vrednice de râs asemenea gânduri şi vorbe. Dar să le deschidă cineva şi să caute a pătrunde sensul lor mai adânc! Va găsi, întâi, că pe dinăuntru sunt singurele pline de noimă; va recunoaşte, în al doilea rând, că, fiind cu adevărat divine, conţin în ele nenumărate întruchipări ale desăvârşirii, că se referă la o sumedenie de subiecte, cu deosebire la tot ce se

cuvine să aibă în vedere unul care ţinteşte împlinirea sa ca om.“ Când Alcibiade vorbeşte astfel, el este – o aflăm la 212 d–e – în plin „entuziasm“ bahic. Să nu ştie oare trezia comentatorilor moderni despre Socrate nici atâta cât ştia despre el un Alcibiade băut? Să nu fi realizat nimeni că acest portret din *Banchetul* seamănă cu acela al lui Pan, acelaşi Pan („cel cu îndoită fire“) cu care Socrate însuşi, în *Cratylos* (408 c–d), identifică fiinţa globală a limbii? Ca şi limba, Socrate stă cu o jumătate a sa împlântat în asprimea hirsută a gloatei, în dionisiacul cel mai pestriţ cu putinţă. Dar, ca şi limba, el locuieşte cu cealaltă jumătate a sa împreună cu zeii. Interpretarea curentă a discursului „socratylic“ pare a nu înregistra decât un Socrate înjumătăţit, bufon, care n-are nimic de spus. Pe ce se întemeiază o asemenea interpretare?

S-ar zice că pe acea sextuplă pomenire a lui Euthyphron, ca „inspirator“ al etimologiilor. Euthyphron – o ştim din dialogul platonician cu acelaşi nume – e un caraghios fanatic, gata să-şi dea tatăl în judecată pentru uciderea, involuntară, a unui sclav. A te pune mereu – cum o face Socrate în *Cratylos* – sub patronajul lui e totuna cu a consimţi că divaghezi, că stai sub semnul unui fals profet, al unei caricaturi. Lucrurile nu sunt însă atât de simple. Fireşte, identitatea „prospaltianului Euthyphron“, cu care Socrate se întâlnise „încă din zori“ (396 d) în ziua dezbaterii relatate în *Cratylos*, nu pare a mai putea fi pusă la îndoială[52]: e vorba de unul şi acelaşi personaj care apăruse şi în celălalt dialog, cel despre pietate. Contemporan cu bătrâneţea lui Socrate, ar fi putut fi, e drept, şi un alt Euthyphron, cel despre care Diogenes Laertios ne spune că era tatăl lui Heracleides Ponticul.[53] Dar e o presupunere vagă, greu (sau imposibil) de adâncit şi al cărei beneficiu hermeneutic e cvasinul. Să ne oprim deci la celălalt Euthyphron, de care, de altfel, pomeneşte Diogenes Laertios însuşi în capitolul său despre Socrate.[54] Era Euthyphron acesta un personaj chiar atât de ridicol? Dialogul care-i poartă numele îl dezavantajează, desigur; câţi însă dintre interlocutorii lui Socrate ies, în vreuna dintre lucrările lui Platon, avantajaţi? Euthyphron are, măcar, înţelepciunea resemnării: el ştie că „prorocirile“ lui stârnesc mai curând batjocura şi se simte solidar cu Socrate în această nemeritată ursită de „om luat în râs“ (cf. *Euthyphron*, 3 c). Pe de altă parte, demersul său juridic, deşi excesiv, nu e lipsit de o anumită notă sublimă: în definitiv, el îşi înfrânge sentimentele filiale de dragul unui principiu pe care-l socoteşte mai preţios. Iată, în această privinţă, cum vede lucrurile un comentator modern, preocupat în special de psihologia implicată în dialogurile platoniciene: „Conflictul pe care-l pune în scenă *Euthyphron* e, într-un sens, un conflict care opune – ca în *Antigona* – marile legi religioase nescrise unor prescripţii mai formale. Voind să urmeze, în literă, o lege religioasă pe care o

cunoaşte foarte bine, Euthyphron ajunge să încalce legile religioase cele mai înalte. El este comic, dar probabil mai mult pentru noi decât pentru Platon. Căci dacă noi invocăm cu atâta uşurinţă spiritul împotriva literei şi marile legi nescrise împotriva prescripţiilor rituale e pentru că nici litera, nici conţinutul religiei greceşti nu au – în ochii noştri – valoare. Dacă însă Platon era încă legat de această religie (şi nu avem motive să ne îndoim de asta), drama zugrăvită în *Euthyphron* putea fi, în ochii săi, tragică. Greşeala despre care se discută nu e una morală, ci una de ordinul pângăririi (*míasma, Euthyphron*, 4 c). Or, dinaintea pângăririi, a jertfelor, a tabuului, ce putere mai au raţiunea şi idealul?“[55] Văzut astfel, Euthyphron devine o apariţie mai gravă decât cred mai toţi interpreţii.[56] Iar a-l alege ca „inspirator“ nu mai e neapărat simplă bufonadă. Îndreptăţirea acestei teze nu stă, în fond, doar într-o strictă conjectură de ordin psihologic. Într-un dialog despre „dreapta potrivire a numelor“, avem libertatea să presupunem că Euthyphron a fost ales ca „inspirator“ nu numai pentru că era o etichetă plauzibilă pentru „tragicul“ joc al limbajului, nu numai pentru că a existat ca persoană istorică în ambianţa lui Socrate, ci şi pentru că *numele lui însemna ceva. Euth´ys*, în greceşte, însemna „drept, direct“, iar *phren* „inimă, suflet“, prin extensie „spirit, gândire“. „Euthyphron“ există, ca adjectiv grecesc, cu sensul de „inimă dreaptă“ (implicând francheţe, natură binevoitoare, rectitudine). Se putea găsi un nume mai „drept“ pentru inspiratorul unui dialog despre „dreapta potrivire a numelor“ decât „inima dreaptă“ la care trimite, pentru grec, numele lui Euthyphron? Căci – aşa cum am arătat deja – de un discurs „inimos“ e vorba în scrierea aceasta, iar nu despre unul al „acribiei“: un discurs în care se pronunţă „puterea şi avântul“ lăuntric, iar nu o ştiinţă bine cumpănită. Şi dacă preferăm – ca mulţi alţii – pentru *orthótes* traducerea lui Robin (*rectitude*) aceleia a lui Méridier (*justesse*), vom înţelege şi mai bine că de „rectitudinea“ inimii, de Euthyphron are nevoie Socrate în acest dialog, în mult mai mare măsură decât de corectitudinea intelectului. Numele cel drept (*orthón*), cel adevărat, cel dintru început, pe care îl caută pentru toate lucrurile Socrate, ţine mai curând de competenţa dreptei simţiri a lui Euthyphron decât de aceea a unui oricât de riguros grămătic. Şi mai e ceva: pentru Socrate şi pentru Platon, numele Euthyphron putea avea un nimb care nu mai e, pentru noi, actual: ştim de la Diogenes Laertios că unul dintre strămoşii lui Pitagora purta numele acesta.[57] Şi era firesc ca drumul spre obârşiile voalate ale limbajului să se încrucişeze, pentru Platon, cu universul pitagoreic. Nu e locul aci să intrăm în amănuntul ultim al relaţiei dintre pitagoreism şi platonism (cu complicaţia, ulterioară, a neopitagoreismului şi neoplatonismului). Dar vom aminti, în sprijinul ipotezei noastre, un studiu din 1941 al lui Boyancé, după care „inspiratorul“ Euthyphron nu e decât un mijlocitor

pitagoreic, un reprezentant întârziat al enigmaticului învăţător din Samos.[58] Derbolav recunoaşte, la rândul său, că în figura nomothetului se regăseşte motivul pitagoreic – consemnat de Proclus – al sufletului dătător de nume.[59] Tot Derbolav citează două texte ale lui J. Lohmann, care tratează partea etimologică din *Cratylos* ca pe o *imago mundi*, marcată net de „ştiinţa“ pitagoreică.[60] Avem, prin urmare, suficiente motive să vedem în „Euthyphron“ mai mult indicaţia unei *atitudini* şi, eventual, a unei *tradiţii* recunoscute ca „inspiratoare“ decât portretul unui „patron“ instaurat în batjocură, pentru a guverna vidul unei neserioase jonglerii etimologice.

*

Punctul de vedere conturat, până acum, de-a lungul comentariului de faţă se poate rezuma astfel: în *Cratylos*, avem de-a face cu un efort recuperativ, al cărui obiect e intuiţia ocultată a „limbii originare“: nu suntem confruntaţi deci cu o cercetare de tip semantic şi etimologic decât în măsura în care semantica şi etimologia evocă *forţa* uitată a Cuvântului, o forţă de natură nu doar să *exprime* lumea, ci *să o creeze*. Limba originară e *kratophanie*, după cum „numele“ originar (*ónoma*) e fiinţă (*on*), înainte de a fi „sens“ (*nóema*) (*cf.* – în chiar textul dialogului – 412 a fine).[61] Platon îşi reaminteşte, aşadar, în chip difuz de stratul primordial al limbii, din care, prin derivări succesive, prin răsturnări, amnezii şi substituiri simplificatoare, a rezultat limba curentă: ca atare, limba aceasta „derivată“ nu mai poate fi luată ca temei al cunoaşterii: în condiţiile unei vorbiri „profane“, ale unei vorbiri pe jumătate falsificate (după modelul lui Pan, cel pe jumătate ţap – 408 c), „nu de la nume trebuie să pornim, ci se cuvine să începem a învăţa şi a cerceta cu mult mai degrabă de la lucruri ele însele“ (439 b fine, *cf.* şi 436 a). E aceeaşi concluzie la care urma să ajungă, câteva veacuri mai târziu, Fericitul Augustin în *De magistro* (XI, 36, 37, XIII, 41, 42, XIV, 46).[62] Despre limbile derivate, creştinismul însuşi nu

va mai putea susţine că sunt de origine divină.[63] Limba primordială însă, străină de orice imperfecţiune omenească, poate trece drept „revelată“.[64] Dar ne spune Platon, în *Cratylos*, ceva cât de cât palpabil despre o asemenea limbă? În orice caz, el încearcă. Şi o face ca un om în criză ce este, ca un spirit nimerit între două lumi: cea veche, către care îl ademeneşte „misoneismul“ său înnăscut, şi cea nouă, în care îi e hărăzit să trăiască. De aici, amestecul de „limbaj votiv“ şi formalism logic caracteristic – după părerea lui H. Joly – tonului său filozofic. De aici, aplecarea sa permanentă spre „deturul arhaic“ combinată cu o ironică şi autoironică prudenţă.[65] Platon mai are încă întrebări pentru care lumea lui nu mai are răspunsuri. Soluţia – în cazul său – va fi o constantă privire nostalgică spre „cei din vechime“, spre Pitagora de pildă, pe care caută să-l concilieze cu spiritul socratic. Aşa îl vedea, iată, un platonician din secolul al II-lea p. Chr., Numenius din Apameea, socotit de K.S. Guthrie adevăratul „părinte al neoplatonismului“, fidel – fără fisură – maestrului său, spre deosebire de eclecticii din categoria lui Ammonius Saccas: „…prin natura sa reală, Platon era un pitagoreic […] El părea mai accesibil decât Pitagora, dar mai venerabil decât Socrate, căci, aşezat la mijloc, îmblânzea – până la filantropie – asprimea celui dintâi şi înălţa spre demnitate şi glorie spiritul batjocoritor şi glumeţ al celuilalt…“[66]

De acum înainte, textul propriu-zis al lui *Cratylos* ne va ajuta mai puţin. Intrăm – cu Platon împreună – într-un tărâm de aluzii şi subînţelesuri, de tatonări riscante, asociaţii ipotetice şi surse incerte sau greu accesibile pe cale directă. Intrăm în uitarea lui Platon, care e, încă, şi propria noastră uitare. Şi ni se va îngădui să fim carenţi şi discontinui într-un domeniu în care Platon însuşi cultivă aproximaţia şi se expune ridicolului (426 b). Ce indicaţii putem, aşadar, să recunoaştem, în *Cratylos*, cu privire la „numele primitive“ ale unei eventuale „limbi originare“?

La 423 e fine şi la 424 a, b, „datătorul de nume“, nomothetul, e definit drept cineva în stare să imite natura fiecărui lucru (*ousía*), prin litere şi silabe. De la cuvânt se trece, prin urmare, la subunităţi ale cuvântului, la „elemente“ (*stoichéia*) indivizibile, dincolo de care nu se mai poate continua investigaţia. „…Dacă am obţine cumva ceea ce nu mai e compus din diferite nume, atunci am spune pe drept că am ajuns la un «element» şi că nu trebuie să ne mai raportăm la alte nume“ (422 b). Cu „elementele“ limbii, întâlnim universalul, originarul, transidiomaticul ei (*cf.* şi 422 a). Căci dacă fiecare cuvânt al unei limbi îi aparţine în exclusivitate, literele din care el e compus

sunt comune mai multora. Aşadar, la nivelul literelor, al „particulelor elementare“ din care se alcătuiesc „numele“ trebuie să ajungem, pentru a intui materialul cu care lucrează nomothetul, ca fondator al limbii originare. La acest nivel se opreşte Socrate când se decide – la 426 b – să spună ce gândeşte cu privire la numele primitive. De la 426 c până la 427 d, e vorba, pe două pagini compacte, despre „virtutea“ (*d´ynamis*) principalelor litere, astfel manipulabilă încât să determine „virtutea numerelor“ care le conţin. Din mai multe pasaje ale dialogului (394 b, 412 e, 427 b fine etc.) rezultă, în orice caz, că pentru Socrate literele au o încărcătură energetică specifică, aptă a contamina cuvintele care le integrează[67] şi, prin aceasta, structura însăşi a unei limbi. Dar nu numai putere individuală, „virtute“ au literele, ci şi *nume proprii* (*cf.* 393 d fine–e). Pentru vorbitorul limbilor moderne, situaţia aceasta şi-a pierdut întru totul relieful şi semnificaţia. Literele alfabetului sunt, pentru noi, „algebrozate“ (ar spune Marcel Jousse), uscate printr-un abuz al abstracţiunii, impersonale. Pronunţia fiecărei litere în limbile de azi e o strictă emisie fonică, ca acel *spelling* pedant al englezilor, prin care literele nu sunt propriu-zis numite, ci doar *semnalate*, indicate printr-un mecanic gest laringo-bucal. În greacă însă, ca şi în ebraică şi în arabă, a recita alfabetul e a inventaria o suită de *personaje*, a mobiliza un colocviu de *făpturi* distincte, adevărate duhuri ale limbii, cu o onomastică şi o caracterologie proprii. „B“ nu e – de pildă – un simplu semn grafic sau vocal; e o fiinţă numită *beta* în greceşte, *beth* în ebraică, *ba* în arabă etc. Uneori, numele literei are şi un sens traductibil. În arabă, spre exemplu, litera *nûn* (cf. *infra* nota) înseamnă „peşte“. În plus, literele limbilor vechi au şi *valori numerice* inconfundabile: aşa se face că, în greceşte, ca şi în ebraică şi arabă, ca şi în latină, numărătoarea recurge tot la semnele alfabetului. Se conturează, încet-încet, un adevărat cosmos al literelor, care devin nu doar „elementele“ componente ale limbii, dar – cum vom vedea – elementele componente ale lumii. Toate acestea Socrate le ştie aşa cum le ştia, probabil, Pitagora. În *Phaidros* (274 c fine–d), şi numerele, şi literele, şi geometria, şi astronomia sunt „descoperiri“ atribuite zeului Theut, căruia îi e închinată „pasărea sfântă“ numită de egipteni Ibis. Se vorbeşte chiar de o „ştiinţă a literelor“ (274 e) şi despre scriere ca despre un mod de a planta desfătătoare „grădini ale literelor“ (276 c fine–d) inferioare însă, ca efect, rostirii directe, plină de sămânţă, de putere şi fericire (276 e–277 a). Ajunşi aici, simţim că Socrate dă – prin doctrina literelor din *Cratylos* – măsura întreagă a amplasamentului său. El gravitează mereu în jurul unei zone acute a înţelepciunii primordiale, dar cu o timiditate care îl situează, faţă de ea, în postura ecoului surdinat şi simplificator. Pe scurt, el a păstrat o bună *orientare*, dar pare a nu mai avea aplombul atingerii ţintei; sau a

nu mai fi dispus să înainteze pe un drum care îşi pierduse deja, în lumea sa, credibilitatea. În *Cratylos* ne întâlnim, de aceea, cu fragmente doctrinare, mai mult decât cu un ansamblu doctrinar rotund. Rămâne fiecărui cititor să aproximeze, după puterile sale, întregul. Căci ar fi multe de spus despre ştiinţa literelor şi a numerelor şi despre acea pasăre care străjuieşte simbolic la constituirea ei. Pentru aceasta va trebui să părăsim însă litera platonismului, recurgând la surse care nu-i contrazic, credem, spiritul.

Există o amănunţită „ştiinţă a literelor“ (*jafr*) în esoterismul islamic. „Iniţiată“ de Ja'far Sâdiq în secolul al VIII-lea p. Chr. (dar racordabilă, desigur, unei tradiţii fără dată), ea era rezumată astfel cinci secole mai târziu: „Află că tainele lui Dumnezeu şi obiectele cunoaşterii Sale, realităţile subtile, ca şi cele dense, cele de sus şi cele de jos sunt de două feluri: numere şi litere. Secretele literelor stau în numere, şi epifaniile numerelor stau în litere. Numerele sunt realităţile superioare, aparţinând entităţilor spirituale. Literele aparţin cercului realităţilor materiale şi devenirii.“[68] Ja'far nu făcea, probabil, decât să planeze în acel spaţiu simbolic pe care anumite şcoli gnostice, speculaţia cabalistică şi felurite fracţiuni neopitagoreice îl aveau în comun. Oricum, tema ştiinţei literelor (căreia i se spune şi *ilmul-kurûf*) are o eminenţă aparte în lumea islamică, culminând cu imaginea grandioasă a Cărţii cosmice, scrisă, după Ibn Arabi, de „pana divină“ (*El-Qualamul-ilâhi*) cu ajutorul „literelor transcendente“.[69] Cunoaşterea literelor transcendente (echivalabile numerelor pitagoreice) conferă cunoscătorului puteri divinatorii şi terapeutice, precum şi o amplă informaţie cosmogonică, cu aplicaţii în astrologie şi alchimie.[70] „Numere transcendente“ sunt şi *sefiroţii* Kabbalei, „aspecte-cheie“ ale divinităţii, constituind principiul manifestării universale. Din lumea sefiroţilor derivă literele alfabetului, iar din literele alfabetului e alcătuit corpul însuşi al Absolutului, ca şi al reflexului său microcosmic: omul.[71] India veche – de orientare shivaită – socotea şi ea că întregul „material al limbajului“ e rezumat într-o formulă alcătuită din literele alfabetului Devanagari, interpretate, deopotrivă, ca elemente ale lumii şi ale gândirii. Formula aceasta, numită *Maheshvara Sutra*, e presupusă a fi izvorât din Damaru, micul tambur al lui Shiva, al cărui ritm însoţeşte dansul – creator de „lume în mişcare“ – al zeului.[72]

Ajunşi în India, întâlnim o „teorie a numerelor“ extrem de complexă, de natură să pună problema limbii originare în termeni care ies din sfera temporalităţii. Căci nu de o limbă străveche, unitară cândva şi risipită apoi, e vorba aici, ci de o sursă nepieritoare a limbii, activă neîncetat îndărătul oricărei vorbiri articulate şi recuperabilă oricând de cei dispuşi a-şi mobiliza, pentru aceasta, toate capacităţile şi calificările pe care le deţin. Vorbirea articulată, cu sunetele ei

obişnuite, audibile ca atare, e treapta cea mai de jos a limbii: *Vaikhari*. Ea procede din „facultatea interioară de a numi“ (*Madhyama*) care, la rândul ei, derivă din *Pashyanti*, prima treaptă de manifestare (neparticularizată) a Cuvântului universal. În sfârşit, cauza ultimă, nemanifestată, imobilă, nediferenţiată a limbajului e *Para*, expresie a Cuvântului creator, a sunetului-principiu (*Shabdabrahman*)[73], treaptă supremă a lumii. Avem, aşadar, de-a face cu o coborâre în trepte a Nemanifestatului spre Manifestare, în deplină analogie cu însăşi creaţia lumii. Limbii comune – *Vaikhari* – îi corespund obiectele grobe (*artha*) pe care ea le desemnează. Iar „limbilor subtile“ le corespund „obiecte subtile“. „Raportul Fiinţă–Univers empiric e analog cu raportul dintre cuvântul interior şi principial şi cuvântul concret“ – spune Bhartrhari în secolul al V-lea.[74] Sau: „Tot astfel cum lumina care rezidă în lumânare e cauză (*karana*) a altor lumini, tot astfel cuvântul care rezidă în intelect (*sphota*) e cauză – *karana* – a diverselor cuvinte audibile (*shruti*).“[75] Există deci cuvântul propriu-zis, pe de o parte, şi „inima cuvântului“ (*sphota*), pe de alta, aşa cum există floarea ca expresie „explozivă“ a bobocului.[76] Pentru a deveni limbaj, cuvântul trebuie să se desfăşoare coborând, să se întrupeze în materia cea mai densă (*Et Verbum caro factum est…*), să-şi îngroape lumina în acea „noapte a predestinării“[77] de care se vorbeşte undeva în Coran (XCVII). Iar această jertfă descendentă a Cuvântului este însăşi povestea facerii lumii. „Ordinea“ cosmică e rezultatul direct al „ordinului“ divin (în ebraică şi arabă, a vorbi şi a porunci, a ordona, a conduce şi a pune în ordine sunt sensuri simultane ale aceluiaşi verb).[78] Cuvântul primordial e totuna cu Lumina primordială şi cu izvorul Vieţii. Materializarea Cuvântului şi multiplicarea lui postbabilonică e simetria descompunerii luminii în spectrul divers al culorilor, mergând până la antilumina negrului.[79] Or, Platon se înscrie în limitele *acestei* intuiţii când în *Cratylos*, la 389 d fine–e, vorbeşte despre „numele în sine“ ca fiind forma pe care onomaturgul o „imprimă“ în materiale diferite, pentru uzul diferitelor popoare. „Numele derivate“ sunt „culorile“ luminii constante a „numelor prime“. Mai exact, „numele prime“ nu stau undeva, la obârşiile paradiziace ale timpului, ci dincolo de timp, pe cerul mereu actual al Ideilor platoniciene.[80] Ceea ce înseamnă că temeiurile lor sunt extralingvistice, cum extralingvistice sunt temeiurile lingvisticii lui Panini şi ale Indiei vechi în genere, pentru care nici gramatica nu era altceva decât o disciplină anexă (*anga*) a ritualului vedic.[81] Pe acest fundal, antinomia *ph´ysei/thései* (motivat–nemotivat), care pare, pentru mulţi, nucleul dialogului platonician „despre dreapta potrivire a numelor“ capătă o soluţie simplă şi cu atât mai plauzibilă. Cu cât urcăm mai abrupt spre „numele primitive“, spre principiile subtile, nemanifestate ale limbajului, „motivaţia“ denumirii sporeşte, chiar

dacă *nouă* ea ne devine tot mai greu accesibilă. Pe măsură ce coborâm spre „numele derivate“, sporesc, dimpotrivă, convenţia, arbitrarul, nemotivarea. Cu cât eşti, aşadar, mai sus plasat, cu atât cheile vorbirii îţi sunt mai la îndemână, cu atât eşti mai aproape de „limba originară“. Şi ce simbol e mai adecvat acestui fericit amplasament decât acela al păsării care planează unificator între cer şi pământ, cum ezită Pan între firea înaltă a omului şi firea cea joasă a ţapului? De aceea, potrivit mitului din *Phaidros*, o pasăre – pasărea Ibis – trebuia să îl asiste pe Theut la descoperirea literelor şi a numerelor. Ştiinţa literelor şi a numelor primitive e, deci, legată de competenţa, eliberată de balast pământesc, a zborului. Limbajul e zborul gândului creator asupra oglindirii sale create: duh plutind peste ape sau coborând, sub chipul columbei, asupra celui dispus să-l primească. Cuvintele stau asupra lumii ca un popor de păsări care îşi mişcă ritmic, fără odihnă, aripile. Şi nu puţine sunt legendele şi miturile de pretutindeni care echivalează cunoaşterea limbii originare cu deprinderea misterioasei „limbi a păsărilor“. Despre nordicul Siegfried ştim că, de îndată ce a ucis dragonul, a început s-o priceapă. Versetul al 16-lea al celei de a XXVII-a *surate* din Coran sună astfel: „Salomon fu moştenitorul lui David şi spuse: o, oamenilor, înţeleg limba păsărilor (*ullimna mantiquat-tayri*) şi sunt copleşit de toate darurile. E semnul strălucitor al harului.“ Francisc din Assisi şi, mai aproape de noi, Serafim de Sarov, înţelegeau de asemenea această „limbă“ care, unind într-o tradiţională coerenţă simbolică păsările cu sufletele destrupate şi cu ierarhiile cereşti, e totuna cu „limba îngerilor“. A o înţelege e a te situa în *centrul* absolut al Verbului, din a cărui perspectivă toate punctele de pe circumferinţă, toate „limbile derivate“ devin spontan inteligibile.[82] Ca şi zborul, limba păsărilor, limba originară, e „ritmată“.[83] În limbaj ritmat sunt scrise – şi mai ales recitate – toate marile texte revelate. Prin intermediul limbii păsărilor, iniţiatul are acces la ceea ce esoterismul islamic numeşte *loghah sūryaniyah*, „limba syriacă“, „adamică“, cea a unei hiperboreene iluminări solare. (*Sūrya* e şi numele sanscrit al Soarelui.)[84] Tradiţia hindusă distinge de asemenea între o limbă a revelaţiei, ancorată în absolut, şi formele ei corupte (*apabhramsha*), deformate, aflate într-un raport la fel de lax cu realul ca şi cu suprarealitatea.[85] Să amintim – în aceeaşi ordine de documente – şi un pasaj din Origen, care atribuie îngerilor apariţia limbilor naţionale. Mesageri zburători, păsări ale Zeului, ei au luat asupră-le sarcina de a rupe continuitatea dintre limba adamică, de dinaintea Babelului, şi limbile derivate ale acelora care, după Babel, „au întors spatele Răsăritului“.[86] Dar mai au toate acestea vreo legătură cu Platon? Îndrăznim să spunem că da, de vreme ce în *Phaidros*, pe lângă pasărea Ibis, e amintită şi „arta de a interpreta zborul păsărilor“ (*oionistiké* – *cf.* 244 c fine–d), definită – prin

descompunere, în stil cratylian – ca procedeu de a procura opiniei (*oiesis*) oamenilor „inteligenţă“ (*nous*) şi „cunoaştere“ (*historia*). E acelaşi lucru cu tehnica romană a auspiciilor (de la *aves spicere*: a observa păsările, a face preziceri prin contemplarea zborului şi cântecului lor). Şi suntem înclinaţi să riscăm chiar o ipoteză dintre cele pe care Platon însuşi le-ar fi numit *hybristiká kái ghéloia* („prea cutezătoare şi ridicole“): se vorbeşte mereu, în *Cratylos* (409 d–e, 416 a, 425 e) despre eventuale împrumuturi lingvistice făcute de greci „de la barbari“. Ştim ce însemna, pentru grec, cuvântul *bárbaros*. Cu aspectul său onomatopeic, obţinut prin reduplicarea unei silabe, el pare a evoca mormăiala, bâiguiala, inarticularea gângavului. Dar există o accepţiune a acestui cuvânt – ilustrată de A.E. Taylor printr-o referinţă la Eschyl – care trimite mai curând la ciripitul rândunelelor.[87] Chantraine aminteşte „păsările“ lui Aristofan pentru a portretiza limba „barbară“ ca pe o „limbă stranie […] pe care nimeni nu o înţelege“.[88] Limba aceasta neînţeleasă de nimeni, uitată, a cărei vechime (*cf.* 425 e fine–426 a) o face să sune a „păsărească“, nu e cumva – pentru Platon însuşi – un rudiment al limbii originare? Nu e exoticul barbarităţii un atavism al „exoticului“ celest simbolizat de limba păsărilor? Nesiguranţa inevitabilă, bâlbâiala răspunsului nu ne pot împiedica să ne punem totuşi întrebarea. Întrebarea este şi ea o paradigmă a „numelui derivat“, a vorbirii târzii care înlocuieşte vorbirea începuturilor. Numele primitive – date de zei – au vigoarea afirmativă a răspunsurilor. Numele derivate – lotul oamenilor – nu mai pot fi decât pură interogativitate…

*

În afara antinomiei *ph´ysei/thései*, Cratylos pune în discuţie, se ştie, şi eventualitatea unui dublu chip al limbajului: *heraclitan* – în măsura în care ceea ce el numeşte e mişcarea latentă a lumii – şi *eleat*, în măsura în care mişcarea cu pricina e „fixată“, devenind astfel, prin numire, obiect al cunoaşterii. Majoritatea etimologiilor sună heraclitan. Dar în final (*cf.* 439 d fine şi urm.), Platon sugerează, ca de obicei, că ceea ce „se mişcă“ fără încetare nu poate fi cunoscut şi că deci spiritul are nevoie – ca spirit cunoscător – de identitate cu sine, ca şi de „consecvenţa“ lucrului de cunoscut cu el însuşi. Faptul că Socrate porneşte de la mişcare şi confuzie, pentru a

obţine fie o lămurire cât de cât stabilă, fie o aporie – nu va mira pe nici un cititor al dialogurilor: e un procedeu întâlnit frecvent: într-un pasaj din *Euthyphron*, de pildă (11 b fine şi urm.), aflăm că Socrate, ca „urmaş“ al lui Dedal, pune toate lucrurile – ale sale, ca şi ale altora – în mişcare, spre disperarea interlocutorului, dornic să le vadă stând locului, „aşezate“ în rutina lor. În *Cratylos*, metoda socratică e aceeaşi: cuvintele derivate sunt definite mai întâi sub specia instabilităţii (cuprinse ca de o „bolnăvicioasă fluxiune“ – 440 d), iar apoi sub aceea a „stazei“ (437 a–c fine). S-ar zice că avem de-a face cu Palamedes Eleatul, cel pomenit de Socrate în *Phaidros* (261 d) ca unul prin a cărui retorică „aceleaşi lucruri le apăreau ascultătorilor asemănătoare şi neasemănătoare deopotrivă, când unice şi când multiple, când nemişcătoare, când mişcându-se“.

Privit global, limbajul apare, într-adevăr, în *Cratylos*, ca o „imagine“[89] în care mobilitatea şi imobilitatea se întrepătrund, ca o ţesătură somptuoasă sub a cărei materie densă se simte vioiciunea dinamică a suveicii. Şi atunci, *exemplul ţesătorului* de la începutul dialogului (387 e–388 c) ne apare, dintr-odată, într-o lumină neaşteptată. El nu e un exemplu „între altele“, ci, parcă, unul ales anume, pe temeiul subînţeles că arta ţesutului nu e „un simplu meşteşug“[90], ci substanţa unui vast câmp simbolic. Vorbirea e ţesere, încrucişare de verbe (*rhémata*) şi nume (*onómata*), de termeni ai mişcării şi termeni ai fixării, aşa cum se sugerează la 425 a şi 431 b. Limbajul ca *symploké* (textură, înnodare, încrucişare) apăruse şi în *Sofistul*, la 259 e şi la 262 c, unde aflăm că orice discurs e nu simplă suită (*synécheia*) de cuvinte, ci înlănţuire, întrepătrundere de verbe şi nume. De aceea, în problema limbii, a „limbii vechi“ mai cu seamă, femeile sunt socotite ca deţinătoare privilegiate ale priceperii (*Cratylos*, 418 c)[91]: ţesutul e un meşteşug feminin prin excelenţă; e practicat de femei şi e patronat de o zeitate feminină, Atena (cf. *Banchetul*, 197 b), al cărei nume e „analizat“ etimologic în *Cratylos* (407 b) fie ca Theonóe (gândire a celor divine), fie ca Ethonóe (inteligenţă cu privire la datini). Împreună cu Diotima din *Banchetul* (specialistă în tematica Eros-ului), cu Aspasia din *Menexenos*, „profesoara de retorică“ a lui Socrate (*cf.*, în *Cratylos*, la 398 d–e, corespondenţa dintre *éros* şi retorică), Atena, ca protectoare a ţesăturii limbii, închipuie, în inima platonismului, un insolit nucleu de

ginecocraţie spirituală. Echivocul lui Eros (născut din Poros şi Penia) se reia în echivocul alcătuirii lui Pan. Femeile par a şti – prin simpatie – ceva despre lumile intermediare, despre spaţiul incert cuprins între abisuri şi sublimităţi, despre substratul artizanal al enormei pânze universale. Căci limbajul e ţesătură (vezi continuitatea lingvistică dintre „text“ şi „textură“, scrt. *sūtra* (= fir), lat. *sutura* (= cusătură), arab. *sūrat* (= înşiruire, capitol coranic)[92], tot astfel cum ţesătură e lumea întreagă. Ca ţesătură, limbajul e, aşadar, în acelaşi timp, *imitaţie* a lumii (cf. *Cratylos*, 434 b) şi model al ei. În calitatea sa de imitaţie, de „imagine“ a lumii, cuvântul ţine de sfera comunicabilului: el circulă, ca o monedă, de la om la om sau de la om la lucruri (*Cratylos*, 387 c fine). Dar în calitatea sa de model, de *sursă* a lumii, cuvântul începe să circule pe verticală, în sus şi în jos, de la om la zei, de la „derivă“ spre „primordialitate“, de la denominabil la de-ne-numit. Aşa se explică, după Marcel Jousse, „Inefabilul, Impronunţabilul *adevăratului* Nume (subl. în text) şi utilizarea, tot mai răspândită, a unor nenumărate nume de substituţie“[93]. Înţeles astfel, cuvântul e o răscruce, un *nod* apărut la întretăierea dintre „urzeala“ lumii şi „bătătura“ ei; iar limbajul, în întregul lui, e o întâlnire între verticalitate (mută) şi orizontalitate (locvace), între un principiu masculin şi unul feminin, între alunecarea zborului şi fixitatea privirii. A fi în lume e a fi prins în plasa limbajului. A părăsi lumea e a rupe plasa aceasta, a te dezlega din păienjenişul ei, a cunoaşte obştescul dez-nodământ.[94]

Când, în *Cratylos*, Platon ne sfătuieşte să pornim de la *lucruri*, şi nu de la *cuvinte* pentru a ne înscrie în orizontul cunoaşterii, el nu vrea să spună că între lume şi limbaj ar exista vreo disimetrie de principiu, vreo soluţie de continuitate. El ştie însă că limbajul e – prin derivare – mai şubrezit ontologic decât lumea. De aceea, pentru a regăsi „numele primitive“, e mai înţelept să pornim de la „literele“ întruchipate în natură decât de la literele defuncte din abecedare. Efectul Verbului creator a ajuns să fie mai bine conservat în ţesătura realului decât în ţesătura limbii. E, prin urmare, firesc să ne întoarcem privirile spre cea dintâi, ca spre o „stofă“ mai apropiată de „stofa“ originară: „… preoţii de la templul lui Zeus din Dodona – povesteşte Socrate în *Phaidros* (275 b fine) – spuneau că primele rostiri divinatorii au venit de la un stejar. Pentru oamenii de pe atunci, care nu erau înţelepţi precum voi, tinerii de astăzi, era de ajuns, dată fiind simplitatea lor, să asculte ce spunea stejarul sau o piatră…“ Acesta e nostalgicul Platon, întors recuperativ spre predecesori uitaţi. Tot în *Phaidros* vorbeşte şi celălalt Platon, cel al crizei, al pierderii de contact cu obârşiile: „… câmpul şi copacii nu vor să-mi fie dascăli“ – se spune la 230 d. Finalul din *Cratylos* pare totuşi să lase deschisă posibilitatea unei reintegrări în „textul“ universal, în marea frază a lumii: „porneşte-o spre câmpie“

(*eis agrón*) – îl îndeamnă Socrate pe Cratylos. Dialogul acesta „despre dreapta potrivire a numelor“ se încheie foarte potrivit cu această trimitere în natură. Unde mai poţi spera să auzi „limba păsărilor“, dacă nu sub cerul de deasupra unei câmpii imense, prin iarba căreia căutătorul avansează lent, ca o ţintă perfectă a Zeilor?

Note

1. Autorul textului de faţă nu pretinde a avea – pentru toată informaţia invocată – acoperirea „specialistului“. El e conştient că abordează o problematică pentru care nu are un instrumentar îndestulător. Ceea ce i se pare ciudat e că „specialiştii“ stăpânesc, la rândul lor, un instrumentar lipsit de problematică. Până la apariţia unui cercetător care să cumuleze ambele dotaţii sunt necesare, poate, complementaritatea mai multor cercetători şi reciproca lor toleranţă. Ne simţim datori să precizăm, oricum, că rândurile care urmează nu sînt o „contribuţie“ de tip „ştiinţific“, ci un efort, mai mult sau mai puţin legitim, de a reabilita un mit.

2. Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 164.

3. *Cf.* şi Andrei Oişteanu, *Lingua Adamica: reconstituiri, dispute, teorii*, în *O filozofie a intervalului. In honorem Andrei Pleşu,* Humanitas, Bucureşti, 2009, nota 8 *(n. ed.)*.

4. Pentru preeminenţa temei „comunicării“ în lingvistica modernă (cu inevitabile ramificaţii în teoria informaţiei), *cf.* Pierre Guiraud, „Langage et théorie de la communication“, în *Le Langage*, Encycl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, pp. 145–168 („Limbajul – spune Guiraud încă de la început – este un mijloc de comunicare, instrumentul prin care împărtăşim altuia experienţa noastră“). De asemenea, în acelaşi volum, Luis J. Prieto, „La Sémiologie“ (pp. 93–144). Pe urmele lui R.Jakobson se acceptă, desigur, că există şi alte „funcţii“ lingvistice, în afara celei „referenţiale“: funcţia „emotivă“, cea „estetică“ (= relaţia dintre mesaj şi el însuşi), cea „metalingvistică“ (= raportarea semnului la „codul“ din care e preluat) etc. Toate rămân însă subsumate funcţiei „de bază“ a comunicării: cea referenţială (*cf.* Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, P.U.F., Paris, col. „Que sais-je“, 1973, pp.10–13). Funcţiile lingvistice care nu sunt strict referenţiale cad în competenţa unor discipline distincte (retorica, stilistica etc.), a căror evoluţie se dovedeşte însă ancilară, adânc marcată de lingvistica structurală şi de masivul prestigiu al teoriei comunicării. Rezerve temeinice privind înţelegerea limbajului ca simplu „instrument de comunicare“ formulează Émile Benveniste, într-un studiu din 1958, intitulat „De la subjectivité dans le langage“ (*cf.* É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 258–259: miza exagerată pusă pe comunicare ar rezulta din confuzia dintre *langage* şi *discours*. Omul nu poate fi gândit ca procurându-şi „unealta“ limbajului ca pe o unealtă oarecare. „Limbajul stă în firea omului, nu e fabricat de om […]. Nu dăm niciodată peste om ca fiind separat de limbaj şi nu-l vedem niciodată inventându-l […]. Ceea ce găsim e, întotdeauna, un om vorbind, un om vorbind altui om, încât limba ne instruieşte asupra definiţiei înseşi a omului“). *Cf.* şi Martin Heidegger, „Hölderlin şi esenţa poeziei“, în *Originea operei de artă*, tr. rom. Th. Kleininger şi G. Liiceanu, Univers, Bucureşti, 1982, p. 197: „Limba serveşte pentru comunicare. Ea este un «bun», în sensul că reprezintă o unealtă adecvată acestui scop. Însă esenţa limbii nu se epuizează în faptul de a fi mijloc de comunicare. Prin această determinare nu este surprinsă esenţa ei autentică, ci este invocată doar o consecinţă a esenţei ei. Limba nu este o simplă unealtă pe care omul o posedă pe lângă multe altele: limba este cea care acordă, de fapt, posibilitatea situării în sânul deschiderii fiinţării. Numai acolo unde există limbă există lume…“

5. *Cf.* Gershom Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Cabala*, tr. fr. *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Éd. du Cerf, Paris, 1983, p. 65. *Cf.* şi Marcel Jousse, *La Manducation de la parole* (*L'Anthropologie du geste*, II), Gallimard, Paris, 1975, partea a II-a, cap. 1, pp. 133–211. De acelaşi autor, *Le Parlant, la parole et le souffle* (*L'Anthropologie du geste*, III), Gallimard, Paris, 1978, pp. 202, 216 şi 272 (nota 49).

6. *Cf.* Martin Heidegger, „Das Wort“, în *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Tübingen, 1965 (ed. a 3-a). Pornind de la un vers din Stefan George (*So lernt ich traurig den verzicht / Kein ding sei wo das wort gebricht*), Heidegger (*cf.* pp. 237–238) echivalează *das Sagen* cu *das Sein* şi *Wort* cu *Ding*, referindu-se la posibilitatea de a le cuprinde pe toate în sfera termenului grecesc *lógos*.

Cf., în acelaşi volum (pp. 159–216), şi studiul „Das Wessen der Sprache“ (p. 166: „Limba este casa Fiinţei“ *das Haus des Seins*…). Pentru a sublinia universalitatea acestei echivalenţe (Sagen – *Sein*), să amintim şi faptul că termenul chinezesc *ming* (= viaţă, destin) desemnează simultan *numele* (vocal sau grafic) al lucrurilor. „A şti numele, a pronunţa cuvântul e a deţine fiinţa sau a crea lucrul“ – comentează Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1968, p. 40. *Cf.* şi p. 47.

7. *Cf.* G. Scholem, *op. cit.*, pp. 60 şi 71.

8. Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 161.

9. *Cf.* E.R.Dodds, *The Greeks and the Irrational* (tr. rom. Catrinel Pleşu, *Dialectica spiritului grec*, Meridiane, Bucureşti, 1983, pp. 27–29 şi notele 45–64 de la pp. 41–42; *cf.* şi *Grecii şi iraţionalul,* Polirom, Iaşi, 1998 (*n. ed.*).

10. *Cf.*, între altele, coincidenţa dintre „a vorbi“ (*légein*) şi „a face“ (*práttein* sau *poiéin*), enunţată de Platon în *Euthydemos*, 284 c. Vezi şi efectul de-a dreptul vrăjitoresc pe care Platon – prin intermediul lui Alcibiade – îl atribuie personalităţii şi artei de a cuvânta a lui Socrate, în *Banchetul*, 215 d–e şi 216 d. Pentru problema „eficacităţii“ cuvântului în Orient, cf. *inter alia* A.Padoux, *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques*, Paris, 1963.

11. *Cf.* Simina Noica, „Lămuriri preliminare la *Cratylos*“ în Platon, *Opere*, vol. 3, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, pp.242–245. Un comentator ca A.E.Taylor (*cf.* Plato. *The Man and His Work*, University Paperbacks, Londra, 9, 1971, p.88) nu ezită să-l califice pe Socrate – cel din *Cratylos* – drept *infected by an abnormal possession* – inspirată de Euthyphron. Sunt cu atât mai impresionante, în acest sens, tonul solitar, rafinamentul, subtilitatea şi noutatea adâncă a interpretării lui Constantin Noica, în răspăr cu majoritatea celorlalţi comentatori (*cf.* Platon, *ed.cit.*, pp.139–235). *Cratylos* e, pentru el, *ein tragisches*, nu *ein lustiges Spiel* (p.153). Etimologiile invocate sunt sondaje în *posibilul* cuvintelor (al celor o sută patruzeci de cuvinte care „fac viaţa spirituală a unei limbi“ – p. 151), mitologii ale lor şi, ca atare, de nejudecat din perspectiva exactităţii curente. Analizând dialogul alineat cu alineat, Noica valorifică în chip spectaculos textul platonician pe linie filozofică şi se arată dispus a vedea în el o „mare lecţie despre cuvânt şi limbă“, o lecţie mai durabilă, poate, decât aceea a „tratatelor de lingvistică de astăzi“ (p. 155).

12. *Cf.* Yvon Brès, *La Psychologie de Platon*, P.U.F., Paris, 1973, p.103. (*cf.* şi *Psihologia lui Platon*, trad. rom. de Mihaela Alexandra Pop, Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 114 – *n. ed.*)

13. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éd. du Seuil, Paris, 1976, p. 17 (cap. „L'Éponymie du nom“).

14. „Cap“ şi „extremitate“ devin, prin extrapolare, „scop“. *Cf.* – în *Cratylos*, 420 d – declaraţia lui Socrate privind „epuizarea“ inspiraţiei sale: „…zeul e la capătul lui“. În textul grecesc, acest „capăt“ se exprimă însă prin *télos*. Şi atunci, avem dreptul să preferăm o traducere de tipul „zeul se apropie de ţintă“, de „scopul“ urmărit sau, în alt sens, de propria sa limită. Socratismul întreg nu e, în fond, altceva decât îndrăzneala de a împinge o întrebare dincolo de limita ei (*cf.* – în *Cratylos* – 413 a fine).

15. Trad. rom. de Simina Noica (*n. ed.*).

16. Vezi şi cunoscuta pagină despre curajul lui Socrate din *Banchetul*, 220 d fine–221 c.

17. Pentru categoria visului la Platon, *cf.* Henri Joly, *Le Renversement platonicien. Logos, Episteme, Polis*, Vrin, Paris, 1974, pp. 330–334 („Ştim că Platon utilizează argumentul visului pentru a-şi feri întreprinderea teoretică de orice compromis cu realul, prin urmare, pentru a dejuca – în chip delicat – orice acuzaţie de irealitate, garantând caracterul teoretic al demersului […] Visul e, pentru grec, enigma prezentă a unui sens încă absent…“) *Cf.* şi *Banchetul*, 175 e.

18. *Cf.* şi Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, I, Gallimard, Paris, 1974, p. 359: „Numele e deci Gestul caracteristic al Denenumitului. E Gestul său esenţial. E Esenţa lui“ (*cf.* şi p. 52).

19. Sufismul iranian se referă şi el la „numele din cer“ – suprasensibil, esoteric – al lucrurilor şi al fiinţelor. *Cf.* Henry Corbin, *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien*, Paris, 1971, p. 98. A descoperi raportul dintre numele celest, ascuns, al lucrurilor şi numele lor manifestat, exoteric, ţine de domeniul tradiţionalei „ştiinţe a Balanţei“ (mizan), expusă, în secolul al VIII-lea, de Jabir ibn Hayyan (Geber). *Cf.* Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, I, Gallimard, Paris, pp. 184 şi urm. Corbin semnalează – ca perfect legitimă – opinia lui Paul Kraus, după care între „Balanţa“ jabiriană şi analitica limbajului din *Cratylos* ar exista o stranie simetrie. *Cf.* Paul Kraus, *Jabir ibn Hayyan, contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'Islam* (*Mémoires de l'Institut d'Égypte*, vol. 44–45, Cairo, 1942–1943, apud

Corbin. Histoire…, p. 206). Deosebirea dintre numele dat de „nemuritori“ şi cel dat de „locuitorii pământului“ apare – cu privire, de această dată, la Lună – şi într-un fragment orfic. *Cf.* K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, Payot, Paris, 1956, p. 156, fr. 91.

20. *Cf.* Henri Joly, *op. cit.*, p. 30, n. 89.

21. *Cf.* E. Benveniste, „La Classification des langues“, în *Problèmes…*, *ed. cit.*, pp. 100–101.

22. *Ibidem*, p. 105.

23. *Ibidem*.

24. *Cf.* Louis de la Vallée Poussin, *Indo-européens et Indo-iraniens. L'Inde jusque vers 300 av. J.-C.*, Paris, 1936, pp. 1–12.

25. *Cf.* George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, tr. rom. de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, Univers, Bucureşti, 1983, cap. II („Limba şi gnoza“), pp. 78–79.

26. *Ibidem*, p. 83.

27. *Ibidem*, p. 84.

28. *Ibidem*.

29. *Ibidem*, p. 85.

30. *Cf.* É. Benveniste, „Catégories de pensée et catégories de langue“, în *Problèmes…*, *ed. cit.*, pp. 71–72.

31. G. Steiner, *op. cit.*, p. 85.

32. *Ibidem*, p. 87.

33. *Cf.* şi C. Noica, „Interpretare la Cratylos“, în Platon, *ed.cit.*, p.152: „Noi nu mai avem mirare în faţa cuvântului…“

34. Carl Gustav Jung, *Gegenwart und Zukunft*, Rascher, Zürich, 1957, tr. fr., Denoël/ Gouthier, Paris, 1970, p. 110. *Cf.* şi problema limbajului ca suport al „incomprehensibilităţii omului“ la Kafka, în G. Steiner, *op. cit.*, pp. 96–98.

35. *Cf.* Julius Evola, *L'Arc et la massue*, Guy Tredaniel/ Pardes, Paris, 1983, cap. V: „L'Affaiblissement des mots“. Un anumit tip de „evoluţie“ a limbii (laicizare şi abstractizare) se petrece, uneori, la nivelul ei cel mai intim, cum o pot arăta specialişti de talia unui A. Meillet. Iată un exemplu din lucrarea sa *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, ed. a 7-a, Klincksieck, Paris, 1965, p. 70 (apud H. Joly, *op. cit.*, p. 24, n. 37): „Acolo unde, în indo-europeană, existau două cuvinte diferite – pentru «foc» de pildă, dintre care unul de gen masculin sau feminin (adică «însufleţit»), desemnând fenomenul ca pe o fiinţă vie, ca pe o forţă divină, iar altul de gen neutru («neînsufleţit»), desemnând fenomenul cu pricina ca pe un obiect, limba greacă a reţinut nu cuvântul de gen «însufleţit» şi de aspect religios (ca în sanscrită *agnih* sau în latină *ignis*), ci cuvântul neutru, desemnând lucrul în afara oricărui sens religios: *pyr*; la fel, pentru numele apei: *hýdor*.“

36. *Cf.* René Guénon, „Parole perdue et mots substitués“, în *Études traditionnelles*, iulie–decembrie 1948.

37. G. Steiner, *op. cit.*, pp. 88–89.

38. *Cf.* Platon, *ed. cit.*, nota 41, pp. 342–343.

39. Chiar contribuţii de o neîndoielnică ingeniozitate şi acurateţe, cum sunt cele ale lui Em. Vasiliu („From de Saussure to Cratylus and backwards“, în *Revue roumaine de linguistique*, vol. 31, nr. 6/1986, pp. 491–502) sau M. Leroy („Étymologie et linguistique chez Platon“, în *Acad. Royale de Belgique. Bull. de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, vol. 54 [1969], pp. 121–152), riscă să rateze problema reală a dialogului, raportându-se la el cu un prea acut simţ al actualităţii: e ca şi cum autorii vechi n-ar deveni interesanţi pentru noi decât în măsura în care sunt confirmaţi sau infirmaţi de un autor modern. A vorbi despre „saussurianismul“ lui *Cratylos* şi de „socratylismul“ lui Saussure poate fi interesant, dar numai în limitele unui frumos joc mental. E drept, procedeul a devenit curent şi în alte domenii: în istoria de artă, de pildă, unde însă gratuitatea lui e mai limpede: ne referim, de exemplu, la adevărata modă care constă în a căuta peste tot un „impresionism“ *avant la lettre*: impresionism la pictorii frescelor pompeiene, impresionism în pictura cretană, impresionism la Tizian, la Jan van Goyen etc. Din această „mişcare retrogradă a adevărului“ rezultă, uneori, observaţii insolite, dar şi probe de neaderenţă şi opacitate la specificitatea – nu neapărat repetabilă – a unui fenomen istoric dat.

40. *Cf.* Léo Schaya, *L'Homme et l'Absolu selon la Kabbale*, Buchet/Chastel, Paris, 1958, p. 19, n. 1.

41. *Cf.* H. Corbin, *Histoire…*, pp. 206–207.

42. *Cf.* L. H. Gray, *Foundations of Language*, New York, 1939, p. 423.

43. C. Noica, *op. cit.*, p. 154.

44. *Cf.* M. Buccellato, „Ambientazzione culturale e civile della tematica del Cratylo platonico“, în „Linguaggio e società alle origini del pensiero filosofico greco“, *Riv. crit. stor. Filos.*, 16, 1961, pp.259–277, *apud* Josef Derbolav, *Platons Sprachphilosophie in Kratylos und in den späteren Schriften*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972, p. 242.

45. *Cf.* H. Joly, *op. cit.*, pp. 31 şi, mai ales, 28: etimologiile platoniciene ar fi „un omagiu indirect adus vechilor teologii, care practicau etimologia pentru a revela *zeul ascuns* în natura cuvântului. Dar ceea ce complică descifrarea etimologică e faptul îmbătrânirii cuvintelor: ele s-au transformat din motive de comoditate sau eleganţă. Va trebui deci ca, prin anumite procedee de transformare, să se revină la *forma arhaică* a cuvântului, pentru a i se găsi sensul vechi şi ascuns“.

46. Ne vedem constrânşi să semnalăm aici o anumită distorsiune a comentariului lui Constantin Noica. După părerea lui (cf. *op. cit.*, p. 208), Hermogenes ar pretinde – la 413 d – că, la un moment dat, etimologiile lui Socrate „sună ca o lecţie învăţată pe dinafară“ şi că Socrate se grăbeşte să-şi asigure interlocutorul cum că „de-acum înainte“ va evita să mai lase o asemenea impresie. În realitate, din replica lui Socrate rezultă exact contrariul: Hermogenes se va amăgi dacă va crede că etimologiile următoare se vor naşte „*altfel* decât din auzite“ (*ouk akekoós*). *Cf.* şi 415 d fine, unde Socrate insistă asupra faptului că nu născoceşte (*pláttein*) nimic.

47. *Cf.* Platon, *ed. cit.*, p. 350, nota 85.

48. *Cf.* V. Goldschmidt, *Essai sur le „Cratyle”*, Paris, 1940, pp. 91 şi 140.

49. Cf. *Nyayabhaşya*, I, 1, 7, *apud* Madeleine Biardeau, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, Paris, 1964, pp. 120–121 şi 446–447.

50. C. Noica, *op. cit.*, p. 194.

51. *Ibidem*, p. 140.

52. Cu toate acestea, lui A.E. Taylor (*op. cit.*, p. 77, n. 1) identificarea celor doi Euthyphron nu i se pare neapărat acceptabilă.

53. *Cf.* Diogenes Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filozofilor*, trad. rom. de C.I. Balmuş, Ed. Academiei, Bucureşti, 1963, V, 86 (p. 288).

54. *Ibidem*, II, 29 (p. 164).

55. *Cf.* Yvon Brès, *op. cit.*, p. 116 (trad. rom. cit., pp. 128–129).

56. În comentariul său, C. Noica (*op. cit.*, p. 183) rezolvă problema Euthyphron, stabilind – şi de astă dată împotriva majorităţii – că invocarea acestui personaj „lamentabil“ nu e totuşi pură deriziune. Căci „el, închipuitul tâlcuitor de semne şi falsul predicator moral al cetăţii, este cel care trezise lui Socrate problema pietăţii“.

57. *Cf.* Diogenes Laertios, *op. cit.*, VIII, 1 (p. 395).

58. *Cf.* P. Boyancé, „La Doctrine d'Euthyphron dans le «Cratyle»“, în *Rev. ét. grec.*, 54 (1941), pp. 141–175, *apud* J. Derbolav, *op. cit.*, p. 240.

59. J. Derbolav, *op. cit.*, pp. 37–38.

60. *Cf.* J. Lohmann, „Besprechung des Buches von J. Derbolav: Der Dialog Kratylos im Rahmen der platonischen Sprach- und Erkenntnisphilosophie“, Saarbrücken, 1953, în *Gnomon*, 3 (1954), pp. 449–553 şi *idem*, „Über den paradigmatischen Charakter der griechischen Kultur“, în *Die Gegenwart der Griechen im neueren Denken, Festschrift für H.-G. Gadamer*, Tübingen, 1960, 179, 184 f, ambele citate de J. Derbolav, *op. cit.*, p. 277.

61. Pentru relaţia *on–nóema–ónoma*, *cf.* şi M. Buccellato, „Il Cratilo e l'interesse dottrinale della questione onomatologica“, în *La retorica sofistica negli scritti di Platone*, Roma/Milano, 1953, pp. 137–158, *apud* J. Derbolav, *op. cit.*, p. 241.

62. *Cf.* Saint Augustin, *Dialogues philosophiques*, Desclée de Brouwer, Paris, 1955, pp. 449–503. O traducere românească a tratatului *De magistro*, sub semnătura lui Mihai Rădulescu şi Constantin Noica, a apărut în *Izvoare de filosofie* (Culegere de studii şi texte), Bucureşti, 1942, şi la Humanitas, în 1994 (ediţie bilingvă, text latin–român).

63. *Cf.* J. Daniélou, „Eunome l'Arien et l'exégèse néo-platonicienne du «Cratyle»“, în *Rev. ét. grec.,* 69 (1956), pp. 412–492, *apud* Derbolav, *op.cit.*, p. 247. Daniélou vede în *Cratylos* punctul de bifurcare dintre teoria neoplatoniciană (a unor Eunomios şi Proclus) despre originea divină a limbii şi aceea a lui Grigorie de Nyssa despre originea ei omenească.

64. După C.Cucuel („L'Origine du langage dans le *Cratyle* de Platon“, în *Annal. de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, nr. 4, 1890, pp. 299–332, *apud* J. Derbolav, op.cit., p. 246), noutatea tezei platoniciene despre limbaj stă tocmai în respingerea obârşiei sale divine, date fiind imperfecţiunile lui constitutive şi caracterul lui schimbător. Dar aceasta nu e decât teza lui Platon despre „numele derivate“. Să amintim, în legătură cu problema „originii limbii“, şi

contribuţia lui P. R. Hofstätter („Vom Leben des Wortes. Das Problem an Platons Dialog *Kratylos* dargestellt“, în *Erkennt. u. Besinn.*, 11, Wien, 1949, *apud* Derbolav, *op. cit.*, pp. 267–268), care discută textul platonician din unghiul psihofiziologiei limbajului. Dacă nu de „limba originară“ e vorba în *Cratylos*, e vorba, în orice caz, de structura ei „abisală“ (*Tiefenstruktur*).

65. *Cf.* H. Joly, *op. cit.*, p. 17 şi cap. I („Étymologies et néologismes“), mai ales pp. 20, 22.

66. *Cf.* Kenneth Sylvan Guthrie (*Numenius of Apameea. The Father of Neo-Platonism. Works, Biography, Message, Sources, and Influence*, The Platonist Press, New York, p. 66, *cf.* şi pp. 2, 8, 10 etc.). Pentru doctrina (de alură pitagoreică) a numerelor în Academia platoniciană, *cf.* şi A. E. Taylor, „Platon in the Academy. Forms and Numbers“ (*op. cit.*, cap. XIX, pp. 503–516).

67. Pe o energie specifică – independentă de sens – a literei şi silabei se întemeiază practicile incantatorii curente în Orientul Mijlociu şi Îndepărtat: e vorba de formulele numite în limbajul sufismului *dhikr* (= rememorare, invocare rituală) şi de corespondentul lor tantric – *mantra*. *Cf.*, pentru *dhikr* (între altele), Titus Burckhardt, *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, pp. 88–89, iar pentru *Mantra-Shāstra*, Arthur Avalon (Sir John Woodroffe), *La Puissance du serpent. Introduction au tantrisme*, Dervy-Livres, Paris, 1974, cap. IV (pp. 87–105) şi idem, *The Garland of Letters* (*Varnamala*). *Studies in the Mantra-Shāstra*, London, 1922.

68. *Cf.* Henry Corbin, *Histoire*…, p. 205.

69. *Cf.* René Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Gallimard, Paris, 1962, cap. VI („La Science des lettres“), pp.71–72.

70. *Ibidem*, pp. 72–73. *Cf.*, în *Cratylos*, analogia „nume–leacuri“ (*phármaka*) – 394 a. Vezi şi efectele vindecătoare atribuite numelor de sfinţi catolici, în Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn, 1896, pp.118–122.

71. *Cf.* Léo Schaya, *op.cit.*, pp. 23–40. De asemenea, Gershom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zur Grundbegriffen der Cabala*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, pp. 32–35 şi 41–42. Idem, *Les Origines de la Kabbale*, Aubier-Montaigne, Paris, 1966, pp.35 şi urm. şi pp.296–298.

72. *Cf.* Alain Daniélou, *La Fantaisie des dieux et l'aventure humaine. Nature et Destin du Monde dans la Tradition Shivaïte*, Éd. du Rocher, Monaco, 1985, pp. 207–217.

73. *Cf.* Arthur Avalon, *La Puissance*…, pp. 92–93.

74. *Apud* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 439.

75. Bhartrhari, *Vakyapadiya*, I, 46, *apud* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 364. *Cf.* şi Sergiu Al-George, *Limbă şi gândire în cultura indiană*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, pp. 177–183.

76. *Cf.* Helmuth von Glasenapp, *Die Philosophie der Inder*, Alfred Kroner Verlag, Stuttgart, 1974, p. 365.

77. *Cf.* Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 59.

78. *Cf.* G. Scholem, *Der Name Gottes*…, trad. cit., p. 82. De asemenea, René Guénon, *Aperçus sur l'initiation*, Éd. Traditionnelles, Paris, 1970, p. 290, nota 1 şi p. 295.

79. *Cf.* R. Guénon, „Verbum, Lux et Vita“, în *Aperçus*…, *ed. cit.*, pp. 294–298; se insistă asupra corespondenţei dintre En-Nûr (= lumină) şi *Er-Rûh* (= spirit) ca variantă islamică a paralelei ioanice dintre „Lumină“ şi „Cuvânt“. *Cf.* şi G. Scholem, *Der Name Gottes*…, p. 73: manifestarea divină înţeleasă ca propagare a luminii e totuna, în plan simbolic, cu teza creaţiei ca „descompunere a numelui divin“, ca „enunţ“ divin.

80. Pentru analogia posibilă între lumea ideilor platoniciene şi lumea „numelor divine“ a kabbaliştilor, *cf.* G. Scholem, *op. cit.*, p. 88, n. 62.

81. *Cf.* Sergiu Al-George, „The extra-linguistic origin of Panini's syntactic categories and their linguistic accuracy“, în *Journal of the Oriental Institute*, vol. 18, nr. 1–2, septembrie–decembrie, 1968, pp. 1–7.

82. *Cf.* René Guénon, „La Langue des Oiseaux“, în *Symboles*…, cap. VII, pp. 75–79.

83. *Cf.* Marcel Jousse, *La Manducation de la Parole* (*L'Anthropologie du geste* II), Paris, 1975, p. 50: „…limbajul ritmat nu e sinonim cu poezia“. *Cf.*, de acelaşi autor, „Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs“, în *Archives de Philosophie*, vol. 2, caietul IV, Beauchesne, Paris, 1924. Un important studiu de semantică asupra *rythmós*-ului grecesc oferă E. Benveniste în „La Notion de «rythme» dans son expression linguistique“ (*Problèmes*…, pp. 328–335): la Leucip, Democrit şi Aristotel, *rythmós* (în ioniană *rysmós*) e aproape sinonim cu *schéma* (= formă). Leucip, de pildă, deosebeşte literele între ele prin „ordine“ (*táxis*: AN faţă de NA), „poziţie“ (*thésis*: I ocupă, în alfabet, altă poziţie decât H) şi prin „formă“ (*rythmós* sau *schéma*: A şi N au în comun configuraţia L, dar cuprind, fiecare, un

al treilea element linear (o bară: –), pe care A îl încorporează: L + – = A, iar N şi-l juxtapune: L + I = N). În Herodot, de asemenea, „forma literelor“ e numită *rythmós ton grammáton*. Între „ştiinţa literelor“ şi „ştiinţa ritmului“ e o coincidenţă adâncă, pe care Platon însuşi o confirmă, în *Philebos*, 17 d, de pildă, prin asocierea lui *rythmós* cu *métron* (deci cu o lege numerică). Forma literelor este, în alfabetele tradiţionale, pregnant semnificativă: ea se adaugă, ca un element caracteristic, „forţei“ şi „numelui“ lor. *Cf.*, spre ilustrare, René Guénon, „Les mystères de la lettre Nun“, în *Symboles*…, cap. XXIII, pp. 172–176. Pentru o spectaculoasă documentare iconografică, cf. Abdelkebir Khatibi şi Mohammed Sijelmassi, *The Splendour of Islamic Calligraphy*, Thames and Hudson, London, 1976.

84. *Cf.* R. Guénon, *Symboles*…, p. 69.

85. *Cf.* M. Biardeau, *op. cit.*, p. 357.

86. *Cf.* Origen, „Contra lui Celsus“, V, 30, în *Scrieri alese*, partea a IV-a, Bucureşti, 1984, p. 340. *Cf.* şi Jean Daniélou, *Les Anges et leur mission d'après les Pères de l'Église*, Éd. de Chevetogne, Paris, 1953, pp. 28 şi 155–169.

87. *Cf.* A. E. Taylor, *op. cit.*, p. 87, nota 1.

88. *Cf.* P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1968, vol. 1, pp. 164–165.

89. „Numele“ apare definit ca „imagine“ în mai multe locuri din *Cratylos*. *Cf.*, de pildă, 431 c–d. *Cf.* şi sinonimia *grámma* – *zográfema*, de la 430 e.

90. *Cf.* C. Noica, *op. cit.*, p. 169.

91. Făcută de Platon, şi în genere de un grec, afirmaţia aceasta are o greutate cu atât mai mare cu cât se detaşează pe un tenace fond misogin (cf. chiar în *Cratylos*, 392 c–d). *Cf.* Pierre Vidal-Naquet, *Vânătorul negru. Forme de gândire şi forme de societate în lumea greacă*, tr. rom. Zoe Petre, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 315: „cetatea greacă e un «club masculin»“.

92. Pentru toate acestea, cf., *inter alia*, René Guénon, *Le Symbolisme de la croix*, Véga, Paris, 1983, cap. XIV („Le symbolisme du tissage“).

93. *Cf.* M. Jousse, *L'Anthropologie du geste*, I…, p. 359. *Cf.*, în acelaşi loc, formula „sanctificării Numelui“ din *Pater*. Vezi şi „impronunţabilul“ tetragramei iudaice (YHVH).

94. *Cf.* René Guénon, „Liens et nœuds“, în *Symboles*…, cap.LXVII, pp. 400–403. De asemenea, Mircea Eliade, „Le «Dieu lieur» et le symbolisme des noeuds“, în *Revue de l'Histoire des Religions*, iulie–decembrie 1948, pp. 5–36. *Cf.* şi simbolismul cabalistic al „Perdelei“ cosmice (*Pargod*), în Léo Schaya, *op.cit.*, pp. 76–77.

Idiomuri simbolice

Proba viselor

Carl Gustav Jung şi tradiţia oneirocritică

A fost nevoie de forţa imperativă a unei naşteri sub constelaţia Leului, de ambianţa bine cumpănită a Elveţiei şi de o viaţă de familie ostentativ burgheză, pentru ca preocupările lui Jung să fie, pentru ceilalţi, tolerabile. El însuşi îşi căuta, de altfel, în lumea din jur, asemenea repere ferme, de teamă să nu ajungă, ca Nietzsche, „o frunză mânată în voie de briza spiritului“[95]. Curajul lui Jung mergea, în definitiv, din punctul de vedere al simţului comun, până la sminteală: el îşi luase ca obiect de studiu tot ce pare mai inactual şi mai inevident: materia vaporoasă şi secretă a viselor, psihismul nemărturisit al unei umanităţi care s-a dezvăţat să-şi mai adulmece umbra. Astăzi încă se mai aud glasuri ale stuporii: acela al lui H.H.Balmer de pildă, după care, într-o carte cum este autobiografia lui Jung (*Amintiri, vise, gânduri*), „totul e de neînţeles“[96]. Fireşte, începutul – pentru lumea modernă – îl făcuse Freud. El riscase, poate – în imediat – mai mult. În idee însă, riscurile lui Jung sunt mai grave: infinit mai articulat şi mai nuanţat decât predecesorul său, el nu propune mediilor academice doar o nouă terapeutică, oricât de insolită, ci o nouă imagine a lumii, de natură să arunce în aer toate comodităţile celei vechi. Psihanaliza lui Freud rămâne, în fond, un capitol de *patologie medicală*[97], chiar dacă Freud însuşi şi, mai ales, o serie de discipoli caută să infereze uneori către o antropologie. Jung are, de la bun început, un cu totul alt amplasament: el aspiră la o *teorie a normalităţii*: nu se ocupă de „cazuri“, ci de legi. Şi ştie că tocmai prin *această* orientare a sa se desparte de colegul său vienez: „Eu vreau, dimpotrivă, să înţeleg omul din perspectiva sănătăţii sale, ba chiar să-l eliberez pe cel bolnav de acea psihologie pe care o întruchipează fiecare pagină a operei lui Freud.“[98]

O asemenea divergenţă de atitudine duce, inevitabil, la divergenţă doctrinară şi metodologică. Pentru Freud, visul e o manifestare esenţială (şi neglijată) a vieţii sufleteşti, un simptom (nevrotic[99]), rezultând din nevoia de satisfacere (halucinatorie) a unei dorinţe refulate. Fie că vorbeşte despre „preconştient“ sau despre „inconştient“[100], Freud se complace sistematic în limitele unei „sub-lumi“, adică ale unei lumi anexe, periferice, *reziduale*. Visul e un tertip, o manevră ipocrită, decisă la nivel subliminal, pentru a proteja habitudinile, prezumţiile şi prejudecăţile conştiente. Altfel se prezintă lucrurile la Jung: el nu vede, în vis, decât „autoreprezentarea, spontană şi simbolică“ a unui conţinut inconştient dat.[101] Cu alte cuvinte, Jung nu ia visul drept o soluţie de camuflaj, drept o formulă care exprimă mai curând pentru a *nu* exprima, pentru a ascunde; el socoteşte că visul spune exact ceea ce spune, că limbajul lui e *direct*,

chiar dacă greu accesibil. Visul e, în genere, indescifrabil, nu întrucât e viclean, ci întrucât utilizează o limbă pe care nu o cunoaştem. Prin urmare, a interpreta un vis nu înseamnă „a de-construi“ o intrigă subterană, ci a te familiariza cu un vocabular uitat. „N-am putut da niciodată dreptate lui Freud – spune Jung – cum că visul ar fi o «faţadă» îndărătul căreia se ascunde sensul: un sens care e dinainte ştiut, dar de care conştiinţa e – ca să zicem aşa – în mod maliţios ferită. Pentru mine, visele sunt *natură* (*s.m.* – A.P.), lipsită de orice intenţie de înşelăciune: ele spun cum pot mai bine ceea ce au de spus, la fel cum plantele care cresc sau animalele care îşi caută hrana o fac cum pot mai bine.“[102] Sau, în alt loc: „Visele […] sunt fenomene naturale, care nu sunt nimic altceva decât ceea ce reprezintă. Ele nu amăgesc, nu mint, nu răstălmăcesc şi nu disimulează, ci doar comunică în mod naiv ceea ce au de comunicat.“[103] Pentru conştiinţă, mesajul oniric nu e, în acest caz – cum era la Freud —, ceva comprehensibil, dar trecut furtiv sub tăcere. Mesajul oniric vine dintr-un registru al fiinţei care *nu* e la îndemâna instrumentarului conştient: el se referă la realităţi neştiute şi – din unghiul facultăţilor diurne ale Eului – neinteligibile. „«Inconştientul colectiv» care guvernează cosmosul interior al umanităţii nu mai e o «sub-lume», cum era inconştientul freudian. Dintr-o oarecare culisă a subiectivităţii, el devine un univers autonom, impersonal, în mod expres numit de Jung «psihism *obiectiv*».“[104] S-ar spune, atunci, că în vreme ce Freud *are* vise, Jung e vizitat de ele, ca de nişte mesageri ai unei lumi distincte, paralelă cu lumea stării de veghe. Psihologia züricheză e, prin aceasta, mai aproape de spiritul grec decât cea a cercurilor de la Viena. În greceşte nu se spunea „a avea un vis“, ci „a vedea un vis“ (*ónar idéin*)[105]. Visul – *óneiros* – era adesea, în textele orfice şi homerice, un personaj, o zeitate înaripată, a cărei apariţie putea lăsa urme *materiale*.[106] „Oneirologia“ lui Jung are tot atâtea afinităţi cu acest tip de gândire câte are şi cu lumea romantismului german. Iată, spre ilustrare, o definiţie a visului care ar fi putut fi semnată de oricare dintre gânditorii din jurul lui Schelling sau din imediata lui succesiune: „Visul e o poartă strâmtă, ascunsă, către partea cea mai adâncă şi mai intimă a sufletului: el se deschide spre acea noapte cosmică originară care era suflet cu mult înainte să existe o conştiinţă a eului şi care va rămâne suflet şi dincolo de ceea ce conştiinţa eului va putea vreodată să atingă […]. Orice conştiinţă separă. Pe când în vis pătrundem într-o umanitate mai profundă, mai generală, mai adevărată şi mai durabilă, o umanitate zăbovind în penumbra nopţii primordiale, când omul era un tot şi Totul era în el, în sânul unei naturi nediferenţiate şi impersonale…“[107] Tonul e, vădit, altul decât al scrierilor lui Freud. Într-un asemenea context era fatal ca monotonia hermeneutică a psihanalizei, cu reducţionismul ei întemeiat pe ipoteza

sexualităţii, să nu încapă. Era, de asemenea, fatal ca visul să înceteze a mai fi, pentru Jung, *produsul final* al unei cauzalităţi exterioare, pentru a deveni *punct de pornire* al unui proces psihic cu finalitate proprie.[108] Spre deosebire de Freud, care se comportă ca un „revoluţionar“ în luptă cu obtuzităţile conservatoare ale unor Binz, Maury, Lundt sau Jodl, Jung pare interesat mai degrabă să regăsească o tradiţie, să se reintegreze unei înţelepciuni pierdute. El nu e dinamitard, ci *restaurator*, sau e dinamitard numai în măsura în care e restaurator. Ceea ce e curios în această situaţie e că, deschis – cum nu era Freud – faţă de un univers tradiţional asupra căruia n-a încetat nici o clipă să se informeze, Jung nu trage, din deschiderea sa, ultimele consecinţe, mulţumindu-se adesea să rămână în limitele unei prudente rezerve. Precauţie academică? Strategie? Prejudecată scientistă? E greu de spus. Fapt e că, într-o scrisoare către M. Y. Evans-Wentz din 9 februarie 1939 (Jung avea deci şaizeci şi patru de ani), găsim următoarea, neaşteptată, declaraţie: „…pentru mine, ca om de ştiinţă, agnosticismul e o datorie“[109]. Evident că agnosticismul e înţeles, aci, ca principiu metodic, şi nu ca teză filozofică. Şi totuşi, cum se poate aspira la o *gnoză*, de orice fel ar fi ea, din unghiul mort al unui agnosticism asumat? În ce ne priveşte, socotim că tot ce e inadvertenţă, inconsecvenţă, indecizie în opera – într-un anumit sens eroică – a lui Jung derivă din această stranie inhibiţie procedurală, mărturisită în scrisoarea către Evans-Wentz. Cu titlu de ilustrare, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra câtorva puncte „sensibile“ ale psihologiei analitice, soluţionabile tocmai din perspectiva tradiţiei oneirocritice, pe care Jung a identificat-o, fără a o valorifica până la capăt. Dar, mai întâi, care sunt temele curente ale acestei tradiţii?

Oneirokritiké era – în Grecia antică – termenul folosit pentru a desemna arta interpretării viselor. Verbul *krínein*, prezent în alcătuirea acestui termen, atrage atenţia asupra *discernământului* necesar unei bune orientări într-un spaţiu atât de incert cum e spaţiul oniric. Problema discernământului pare, într-adevăr, să fie problema centrală a artei oneirocritice, în măsura în care ea implică recunoaşterea de principiu a unei derutante *diversităţi* în structura viselor. Diversitatea nu e doar de ordin tipologic, ci şi de ordin, s-ar zice, genetic: nu toate visele se nasc după un scenariu unic şi, mai ales, nu toate au aceeaşi sursă. În consecinţă, nu toate visele sunt „credibile“ în mod egal şi decodificabile după aceeaşi metodă. La acest nivel, înţelepciunea acumulată în vechime şi în Evul Mediu, până târziu, în secolul al XVI-lea, e uriaşă. Ştim, de la Lévy-Bruhl, că primitivii nu cred, în chip nediscriminat, în toate visele, şi de la J.S.Lincoln că, pentru ei, criteriul credibilităţii unui vis e rapida lui inteligibilitate.[110] Distincţia dintre „vise semnificative“ şi „vise nesemnificative“ este străveche.[111] La scriitori din categoria lui Artemidor şi Macrobius, apar foarte

nuanţate clasificări: visul semnificativ se subîmparte în: a) vis simbolic, b) viziune premonitivă (*hórama*) şi c) vis oracular (*chrematismós*), comunicat necriptic de o instanţă superioară.[112] Visul nesemnificativ (*asémanton*) e, la rândul lui, fie pur şi simplu „lipsit de importanţă“, fie din speţa nălucirii (*phántasma*). Nălucirea nu e nici ea omogenă: ea se bifurcă în a) coşmar (*ephiáltes*) şi b) viziune hypnopompă, avută, de regulă, între veghe şi somn.[113] Herophilos (secolul al III-lea a. Chr.) deosebea, după alte criterii, visele „trimise de zei“ de cele „a căror origine este clarviziunea naturală a minţii, întâmplarea sau o dorinţă care se vrea împlinită“.[114] Pe asemenea consideraţii se întemeiau şi practicile divinatorii comune şi lucrările savante din categoria celei intitulate de Galen *Despre stabilirea diagnosticului prin vise*. După o persistentă tradiţie homerică, visele sunt, prin obârşie, chtonice.[115] Cercurile pitagoreice şi stoice invocă însă şi vise provocate de *dáimones* ai aerului. „După unii – mai spunea încă, în secolul al XVI-lea, Cornelius Agrippa de Nettesheim –, aerul este cauza viselor.“[116] Tot Cornelius Agrippa citează, în cartea III, cap. 51 din *De occulta philosophia*, opinia unui Rabbi Jochanan, după care doar patru sunt speciile de vise care pot fi socotite veridice: 1) visul matinal (dinaintea trezirii), 2) visul despre un altul, 3) visul a cărui tălmăcire se arată în chiar cuprinsul său celui care visează şi 4) visul care se repetă.[117] În sfârşit, Jung însuşi reproduce în *Psychologie und Religion* ample pasaje din lucrarea *De magia* (1598) a iezuitului Benedictus Pererius, în care se vorbeşte de patru cauze posibile ale viselor: 1) o suferinţă trupească, 2) un afect sau o mişcare violentă a spiritului, provocată de Iubire, Speranţă, Teamă sau Ură, 3) Puterea şi viclenia Demonului şi 4) Voinţa divină.[118] Din asemenea documente şi din nenumărate altele, pe care nu le putem inventaria în aceste sumare însemnări, rezultă că, dintotdeauna, tema visului a circumscris o *zonă riscantă*, predispusă a încuraja – în absenţa discernământului cuvenit – erori pline de cele mai grele consecinţe. Există nu doar vise importante („mari vise“, cum le numeşte mentalitatea arhaică) şi vise accidentale: există vise „bune“ şi vise „rele“, vise provenind din întuneric şi vise provenind din lumină. Există, pe scurt, vise „diabolice“, cu care nu trebuie intrat în dialog, şi vise „angelice“, cu care dialogul e benefic. Pericolul confuziei e atât de mare, încât, ideologia ecleziastică creştină preferă să respingă în bloc fenomenele onirice decât să lase loc liber înşelăciunilor de tot soiul. Ioan Cassian încă recunoaşte că maeştrii spirituali ai primilor călugări cercetau cu mare atenţie experienţele avute de ucenicii lor în somn. Dar pentru Evagrie Ponticul, visele vin, toate, de la dracii care răscolesc memoria omului prin patimi.[119] Ioan Scărarul pare să accepte, la rândul lui, că unele vise vin de la îngeri, şi anume nu cele euforizante, născătoare de „slavă deşartă“, ci cele care-ţi vestesc „osândă şi judecată“. Până la

urmă însă, şi acestea sunt suspecte, dacă merg până la a provoca deznădejdea.[120] Oricum, „cel ce crede visurilor este asemenea celui ce aleargă după umbra sa“[121]. Scopul este a te elibera de ele[122] sau „a nu te învoi să gândeşti ziua la cele din timpul somnului, murdărindu-te, astfel, în starea de veghe cu cele din vise“[123]. Asemenea „măsuri de siguranţă“ contrariază, desigur, nevoia de liberă cunoaştere a omului modern, dar au categorice justificări în planul igienei lui sufleteşti. Starea de vis este, metafizic vorbind, o stare ambiguă, în care profuziunea formelor percepute se cuplează cu „aparenţa“ şi cu „iluzia“. Cele visate sunt – în limbaj vedantin – *mayavi-rupa* („forme iluzorii“). Din *Brahma Sutra*, rezultă că visele sunt, în universul lăuntric, expresii ale aceleiaşi creativităţi care produce universul exterior. Ele sunt la fel de ireale şi de reale ca lumea însăşi. Deşi simplă aparenţă (*mayamatram*), „spectacolul“ visat implică o anumită indicaţie premonitivă (*sucakah*).[124] Plutind vag între jonglerie şi sens, între veghe şi somnul fără vise,[125] ba chiar între viaţă şi moarte,[126] el ne învaţă ceva despre natura însăşi a cosmosului, despre jocul inconsistent şi patetic al lumilor,[127] în care realitatea şi închipuirea, adevărul şi înşelăciunea sunt interşanjabile. Visul e real în aceeaşi măsură în care trezia e vis.[128] Şi, de altfel, nu are visul, pentru cel ce visează, toate atributele stării de veghe? Contemplate de la o anumită înălţime, lucrurile visate sfârşesc prin a se amesteca cu lucrurile aievea, tinzând asimptotic spre orizontul unui democratic neant. „La limită – scrie Gaston Bachelard –, visele absolute ne aruncă în universul Nimicului.“[129]

Pentru a te mişca, salubru, în mrejele acestui polimorf nimic, trebuie să ai criterii ferme şi tărie interioară. Trebuie, cum am văzut, să distingi între visele „pedagogice“ şi cele care nu sunt decât mişcări reflexe ale inconştientului tulburat de fiziologie, apoi, înăuntrul viselor pedagogice, trebuie să poţi deosebi pedagogia malefică, batjocoritoare, a unor energii animice inferioare, de aceea sublimă, a unor „trimişi“ cereşti. Uneori, în chiar desfăşurarea aceluiaşi vis, există părţi dense, simbolice, şi părţi vide: a le separa e a separa grâul de neghină.[130] Să adăugăm că visele aduc în discuţie conjuncturi individuale specifice. Freud şi Jung sunt, în această privinţă, în perfect acord cu textele vedantine şi cu Heraclit: omul care visează se mişcă într-o lume al cărei limbaj e în întregime „imaginat“ de Sinele său adânc: o lume inconfundabilă, solitară, fără legătură cu spaţiul comunitar al stării de veghe. Cu alte cuvinte, în vis fiecare călătoreşte spre „noaptea cosmică originară“ cu o aparatură strict personală, „proiectată“ sub unicul ecleraj al facultăţilor individuale. Şi atunci e, dintr-odată, foarte important *cine* visează. În Orientul antic şi în poemele homerice, se ştia că una visează omul de rând, şi alta visează regii.[131] Dar nu există numai o psihologie onirică individuală şi o

„sociologie“ a visului: visele au şi o *istorie*. Oamenii n-au visat, pare-se, întotdeauna la fel. Modificări de „stil“ pot apărea, de altfel, şi în istoria *personală* a visătorului. Jung povesteşte, de pildă, cazul unui vraci african care declară că, „de la intrarea englezilor în ţară, oamenii tribului său nu mai visează…“[132] „Evoluţia“ onirică a umanităţii e susceptibilă, aşadar, de accidente şi restructurări caracteristice. E de presupus că Socrate nu avea de istorisit acelaşi tip de vise precum cele relatate de pacientul de azi psihanalistului său. În termenii lui Nietzsche, ar fi de bănuit că visele oamenilor au alunecat, încet-încet, de la apolinic la dionisiac, ceea ce explică, probabil, îndreptăţirea (parţială) şi succesul teoriilor lui Freud. Şi, pentru că vorbim de Nietzsche, să ne reamintim că, pentru el, gândirea onirică e o formă filogenetic anterioară gândirii de azi. Jung se referă cu simpatie la această teză, pe care o putea recolta, în fond, şi de la predecesorii săi romantici. Cartea despre „simbolica visului“ publicată de Gotthilf Heinrich Schubert în 1814 e construită – de-a lungul a 140 de pagini – pe ideea „involuţiei“ universului interior al omului, de la o fază aurorală, când visul, poezia şi profeţiile erau „limba originară a popoarelor“, izvorâtă dintr-o totală comuniune a naturii cu spiritul, către o fază babilonică, degradată, în care tocmai sufletul, adică prelungirea în noi a „vârstei de aur“, a devenit un atavism manipulat de instinctele cele mai brutale, un rudiment corupt, un ecou al fostei sale splendori. „Sursa însăşi a vieţii e otrăvită“ – spune Schubert. „Poetul ascuns“ în adâncul nostru a devenit un „ucigaş ascuns“. „Ceea ce trebuia să rămână limbajul stării de veghe este, azi, pentru noi, limbajul obscur al visului: regiunea sentimentului, chiar şi a celui mai profund şi mai pur cândva e, de la o vreme […], o regiune plină de pericole.“[133] A umbla astăzi printre vise e, aşadar, a umbla într-un teritoriu *degenerescent*, minat de redutabile capcane. Cum să le eviţi? Cum să-ţi educi şi să-ţi consolidezi discernământul? Tradiţia oneirocritică universală recomandă o sumedenie de procedee subsumabile, în genere, efortului ascetic: pentru a recepţiona optimal mesajul visului, trupul şi spiritul trebuie, în prealabil, curăţite: sănătatea perfectă, îndepărtarea mâniei, a voluptăţii şi a patimilor de tot felul, abstinenţa, orientarea adecvată a gândurilor, toate acestea sunt antrenamentul strict necesar al oricărui cititor în vise. Important e şi *locul* în care se doarme (vezi practica „incubaţiei“, adică a somnului într-un edificiu de cult) sau *momentul* ales pentru primirea visului (influenţat mai ales de fazele lunii).[134] Uneori, se recurge la tehnici violente (automutilare) sau la complicate ritualuri magice, pentru a provoca şi dirija visul în funcţie de nevoile exprese ale celui care visează. Nu oricine are însă – chiar dacă se străduieşte – *calificarea* cerută pentru *oneirokritiké*. O atare calificare trebuie să se adauge disciplinei ascetice, ca un *donum spiritus sancti*, ca o înzestrare

suprafirească, providenţială.[135]

E de la sine înţeles că scientismul lui Jung nu se simte obligat – confruntându-se cu problematica viselor – să recurgă la tehnici precum cele de mai sus pentru a-şi desfăşura investigaţia. El vine dinaintea materiei sale de studiu cu tabieturile cercetătorului empiric, pentru care o inteligenţă vie, o documentare temeinică, oarecare intuiţie şi un dram de noroc sunt unelte de lucru arhisuficiente. Definiţia visului ca *Naturprodukt* legitimează perfect o asemenea concepţie. Şi totuşi, enorma experienţă acumulată de arta oneirocritică nu pare să ne încurajeze a ne apropia de vise cu aceeaşi destinsă atenţie cu care ne apropiem de arbori, cascade şi păsări. E drept, seriozitatea fundamentală a lui Jung şi comunicarea lui simpatetică cu obiectul de care se ocupă îl fac să descopere tot ceea ce – în sfera visului – subminează atitudinea naturalistului obişnuit. Jung ia notă de „numinosul“ viselor, de aura lor subtilă, dar refuză să adopte, în compania lor, maniere eliberate de sub controlul unui anumit pozitivism. În felul acesta, el se îndepărtează de romantismul german, cu care, altfel, cum am văzut, avea atâtea afinităţi. O observaţie a lui Henrik Steffens din primii ani ai secolului al XIX-lea pare să-l privească: „E o nebunie să vrei să explici visele, partea pozitivă a somnului plecând *numai* (*s. m.* – A. P.) de la starea de veghe, după metoda exegezei psihologice…“[136] Steffens e, de altfel, convins că înţelegem la fel de puţin starea de veghe pe cât de puţin înţelegem starea de vis şi că, în consecinţă, e iluzoriu să încercăm a o explica pe una prin cealaltă. Captiv înăuntrul unei problematici atât de „neortodoxe“ şi capabil, prin natura sa, de un comportament mental mult mai puţin dogmatic decât al lui Freud, Jung e, în acelaşi timp, hărţuit de un demon al exactităţii transferat cu oarecare brutalitate din jumătatea diurnă în cea nocturnă a vieţii. Când platonizant, când aristotelic, când foarte temerar, când foarte cuminte, el pendulează deconcertant între mentalitatea universitarului sever pentru care oneirocritica mai veche e o „prejudecată istorică“[137] şi mentalitatea difuză a mistagogului sedus de simboluri şi mituri până la pierdere de sine. Revelator, în această privinţă, e echivocul metodologiei lui Jung. În 1934, aşadar după o practică psihiatrică îndelungată, el se declară „convins că nu există nici o metodă de interpretare a viselor absolut verificată“[138]. Şi – adaugă el – e bine că o asemenea metodă lipseşte, căci ea ar deforma samavolnic sensul complex al viselor. Până la urmă, rezultatul exegezei va depinde, în are măsură, „de intenţiile, aşteptările şi exigenţele exegetului“[139]. „Arta interpretării viselor nu se învaţă din cărţi: metodele şi regulile nu sunt bune decât pentru cei în stare a se dispensa de ele. De calificare reală nu dispune decât cel care are harul (*sic!*) cunoaşterii şi al înţelegerii vii, cel care, disponibil fiind, beneficiază, în mod gratuit,

de acest dar.“[140] Că Jung are darul cu pricina e limpede. Reuşitele lui nu sunt reuşitele metodei sale, ci ale dotaţiei sale excepţionale. Stratagemele de laborator ale analistului nu duc nicăieri sau duc la rezultate ridicole şi dăunătoare dacă nu sunt practicate cu dexteritatea unică – o rară combinaţie de fantezie hiperactivă şi uriaşă ştiinţă de carte – a lui Jung. Deschizător de drumuri pe care nu pot păşi decât oameni de calibrul său, Jung stârneşte simultan admiraţie şi teamă. Căci e o undă de iresponsabilitate în a desface cutia Pandorei într-o lume în care preveniţi asupra veninului ei nu sunt decât câţiva. Echivocul metodologic amintit îl face pe Jung ca, în 1935, la un an după ce îşi declarase scepticismul asupra unei metode „verificate“ de interpretare a viselor, să livreze colegilor săi britanici câteva „tehnici“ de lucru elementare, de natură să creeze iluzia deplinei transparenţe logice a domeniului. Visul e tratat ca un text într-o limbă necunoscută şi abordat cu soluţii curente de detectivistică filologică.[141] La acestea se adaugă câteva artificii logice de tipul *amplificatio* sau *reductio in primam figuram*.[142] Un demers pronunţat esoteric capătă, astfel, atributele unei înşelătoare accesibilităţi, punându-se la îndemâna unor eventuali nechemaţi sau a unor entuziaşti mediocri.

Amendabilă, din perspectiva tradiţiei oneirocritice anterioare, e şi economia *discernământului* junghian. În generalizările sale, el profesează mai curând un discernământ *pe orizontală*: visele se împart, de pildă, în compensatorii („ironice“ ar fi spus Schubert), prospective, reductive şi reactive,[143] dar o ierarhizare pe verticală a lor e, de obicei, eludată. Jung pare a fi depăşit „superstiţia“ separării viselor „chtoniene“ de cele „cereşti“. Tot ceea ce visăm se află, după părerea lui, în acelaşi strat al *calităţii* onirice: toate visele sunt „bune“ şi „bine-venite“, deosebirile dintre ele fiind numai de anvergură. Acest *jenseits von Gut und Böse* al oneirologiei lui Jung sporeşte riscurile practicării ei. Într-adevăr, dacă orice vis e, în ultimă analiză, o tentativă de circumscriere şi soluţionare *benefică* a crizei sufleteşti individuale, atunci trebuie să ne abandonăm vieţii onirice ca unui liman matern, atotsalvator şi atotprotector. Lectura cărţii de amintiri a lui Jung lasă uneori impresia unei abuzive mutări de accent: viaţa diurnă pare a nu fi, pentru autor, decât pretextul, imaginea secundă a unui onirism inflaţionar. Cât de periculos poate deveni un asemenea *glissando* o spune Jung însuşi într-unul dintre cele mai dramatice capitole ale cărţii: „Confruntarea cu inconştientul“. Năpădit, la un moment dat, de un „neîncetat flux de fantasme“, el face mărturisiri tulburătoare, indicând o experienţă de felul „coborârii în Infern“: „…făceam tot ce îmi stătea în putere pentru a nu-mi pierde simţul orientării şi pentru a găsi o cale. Stăteam neajutorat într-o lume străină şi totul mi se părea greu şi de neînţeles. Trăiam permanent într-o supremă încordare şi aveam adesea senzaţia că bolovani uriaşi se prăbuşesc asupră-mi. O

furtună urma după alta. Şi dacă am rezistat a fost o chestiune de forţă brutală. Alţii au ieşit, din astfel de confruntări, zdrobiţi: Nietzsche şi Hölderlin şi mulţi alţii“.[144] Calmul glacial al omului de ştiinţă e, în asemenea împrejurări, inutilizabil. „Eram atât de răscolit, încât mă vedeam constrâns să-mi potolesc emoţiile prin exerciţii yoga…“ – recunoaşte Jung. Nu e de mirare că trăirile de acest gen apar multora drept o extravagantă imprudenţă. În *Psychologie und Religion*, ni se povesteşte cum „un cunoscut învăţat“, pus la curent cu procedurile junghiene, a exclamat, nu fără îndreptăţire credem: „E foarte interesant, dar periculos.“ „Aşa e – comentează Jung. Admit că e periculos; la fel de periculos ca o nevroză. Dar, când vrei să vindeci o nevroză, trebuie să rişti.“[145] Cine va avea însă suficientă autoritate spirituală pentru a decide de unul singur până unde se poate risca şi cu ce preţ, atunci când „materia“ în discuţie e sănătatea sufletească a omului?

Primejdiile demersului psihanalitic nu vin însă numai pe linia cufundării raţiunii într-un tărâm străin. Ar fi de reflectat mai insistent şi asupra inconvenientului – la fel de riscant – de a scoate visul din mediul său, pentru a-l aduce în tărâmul conştiinţei diurne. În ceasul de acum al istoriei speciei, situarea *firească* a visului e cea nocturnă, semi- sau inconştientă. A pune reflectorul necruţător al treziei asupra cosmosului delicat al nopţii e a leza rânduiala naturală a lucrurilor, a jigni – cum spunea Novalis – „pudoarea zeităţilor visului“. Odată adus la suprafaţă, visul tinde să deformeze comportamentul visătorului, să-l determine mai mult decât ar fi făcut-o rămânând în penumbrele din care a luat naştere. De aceea, tradiţia veche a Chinei atribuie viselor capacitatea de a modela viaţa diurnă, cu precizarea „că ele nu intervin în desfăşurarea evenimentelor decât în clipa în care sunt tratate ca reale; până atunci, eficacitatea lor e nulă. Cel care are un vis prezicător de moarte şi care, mai întâi, nu ţine cont de el continuă să trăiască încă trei ani, dar moare *chiar în ziua* (subl. în text) în care află sensul visului şi îi conferă, astfel, realitate“.[146] În definitiv, e o prejudecată să credem că, prin conştientizarea unor tensiuni latente, ele se rezolvă neapărat în chip fericit. Lumea viselor nu depozitează doar „tenebrele superioare“ ale unor mesaje vindecătoare, ci şi „tenebrele inferioare“ ale unor otrăvuri.[147] Şi nu ne putem reţine un frison de nelinişte când citim epigraful aşezat de Freud la începutul celebrei sale *Traumdeutung*: *Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo* (Vergiliu, *Eneida*, VII, 312): „Dacă nu-nduplec pe zeii din cer, răscula-voi tot Iadul!“[148] Fără să-şi dea seama, Freud are, în acest vers, premoniţia preţului catastrofal pe care psihanaliza – chiar şi în disidenţa ei junghiană – riscă să-l plătească, „dacă nu-nduplecă zeii“.

Descoperirile lui Jung fac serie, pare-se, cu descoperirile epocale ale fizicienilor moderni. „Inconştientul colectiv“ e o realitate la fel de

importantă a cunoaşterii contemporane ca şi fisiunea nucleară. Adevăr şi efect al genialităţii găsim în amândouă. Dacă însă adevăruri ca acestea sunt făcute să ne salveze sau să ne ucidă, n-avem cum şti. E alternativa dinaintea căreia raţiunea diurnă coboară pleoapa, ca şi cum ar prefera să viseze…

Note

95. C.G.Jung, *Erinnerungen*, *Träume*, *Gedanken*, editat de Aniela Jaffé, Walter-Verlag, 1982, p.193. (*Cf.* şi *Amintiri, vise, reflecţii* consemnate şi editate de Aniela Jaffé, trad. rom. de Daniela Ştefănescu, Humanitas, Bucureşti, 1996, 2008 – *n. ed.*)

96. H.H.Balmer, *Die Archetypentheorie von C.G.Jung. Eine Kritik*, Springer, Berlin, 1972, p.110.

97. *Cf.* Sigmund Freud, „Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique" în *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1927, p. 305: „Primul obiectiv al psihanalizei a constat în obţinerea unei explicaţii a nevrozelor […]. Psihanaliza n-a avut niciodată pretenţia să dea o teorie completă a vieţii psihice a omului în general…"

98. *Cf.* „Der Gegensatz Freud und Jung", în C. G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Walter-Verlag, 1973, p. 59 (textul e din 1929).

99. *Cf.* Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, Paris, 1966, p. 69.

100. Cf., *inter alia*, Sigmund Freud, „Le Moi et le Soi", cap. I, în *Essais de psychanalyse*, pp. 177–183.

101. C. G. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, p. 254.

102. *Erinnerungen*…, p.165. *Cf.*, în acelaşi sens, *Psychologie und Religion*, Walter-Verlag, 1982, p. 37 (text din 1939). Se citează *Talmudul*, după care visul (ca *Naturprodukt*) e propria sa semnificaţie.

103. *Cf.* C.G.Jung, *Analytische Psychologie und Erziehung*, 1926, în *Gesammelte Werke*, vol. 17, 1972, p.121.

104. Cf. *L'Homme à la découverte*…, p. 53.

105. *Cf.* E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* [Grecii şi iraţionalul}, Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 128.

106. *Cf.* Orfeu, *Imnuri*, Univers, Bucureşti, 1972, p. 89 (Imnul LXXXVI). Pentru întreaga problemă, cf. Antonius Hendrik Maria Kessels, *Studies on the Dream in Greek Literature*, Utrecht, 1973.

107. *L'Homme à la découverte*…, pp. 49–50.

108. Cf. *ibidem*, pp. 221 şi urm.

109. C. G. Jung, *Briefe*, editat de Aniela Jaffé în colaborare cu Gerhard Adler, Walter-Verlag, vol. 1, p. 332.

110. *Cf.* J. S. Lincoln, *The Dream in Primitive Cultures*, London, 1935. Lévy-Bruhl e citat după Dodds, *op. cit.*, n. 23, p. 148.

111. *Cf.* G. Björck, „Onar idein: De la perception du rêve chez les anciens", în *Eranos Jhb.*, 44 (1946), p. 307, *apud* Dodds, *loc. cit.*

112. *Cf.* E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 130.

113. *Ibidem*, n. 24, p. 148. *Cf.* şi Aristotel, *Insomn*. 462 a 11.

114. E.R. Dodds, *op. cit.*, p. 131.

115. *Cf.* Joachim Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, 1935, pp. 74 şi urm., *apud* Dodds, *op. cit.*, n. 49, pp. 150–151.

116. *Cf.* Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke* [*De occulta philosophia*], I, 6, Fourier, Wiesbaden, 1982, p. 24.

117. Cornelius Agrippa, *op. cit.*, III, 51, p. 514.

118. C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 27 şi urm.

119. *Cf.* Evagrie Ponticul, „Despre vise", în *Filocalia* I, Sibiu, 1947, p. 51.

120. Ioan Scărarul, „Scara", III, 42–43 şi 45, în *Filocalia* IX, Bucureşti, 1980, p. 76.

121. *Ibidem*, III, 38, *loc. cit.*

122. *Ibidem*, XIV, 30, *loc. cit.*, p. 219.

123. *Ibidem*, XV, 53, *loc. cit.*, p. 235. Menţionăm ca fiind la antipodul idiosincrasiei creştine faţă de vis, ampla oneirocritică musulmană. *Cf.* Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*,

Berg, Paris, 1979, pp. 123–124, cu câteva indicaţii bibliografice.

124. *The Brahma Sutra*, III, 2, 3–4, (trad.engl. de S. Radhakrishnan, London, 1960, pp. 442–446).

125. *Cf.* „Mandukya Upanishad“, IV (trad. engl. de Swami Nikhilananda în *The Upanishads*, vol. 2, New York, 1952, p. 227). În legătură cu concepţia vedantină a stării de vis, cf. René Guénon, *L'Homme et son devenir selon le Vedânta*, cap. XIII, Paris, 1976, şi *idem*, *Les États multiples de l'être*, cap. VI, Paris, 1932.

126. *Cf.* „Brihadaranyaka Upanishad“, IV, 3, 9–10 (trad. engl. de S. Nikhilananda, *op. cit.*, vol. 3, pp. 266–268).

127. *Cf.* lecţia dată, prin vis, de Vishnu ascetului Narada, în Heinrich Zimmer, *Indische Mythen und Symbolen*, Diederichs, 1972, pp. 33–42 (trad. rom. sub titlul *Introducere în civilizaţia şi arta indiană*, Meridiane, Bucureşti, 1983).

128. *Cf.* Dschuang Dsi, *Das wahre Buch von südlichen Blütenland*, II, 9, trad. germ. de Richard Wilhelm, Jena, 1923, p. 20: „Numai la trezire realizezi că ai visat. Tot astfel, există o mare trezire, când realizăm marele vis pe care l-am trăit.“ *Cf.* şi celebra parabolă a lui Dschuang Dsi care se visează fluture, *ibidem*, II, 12, *loc. cit.*, p. 21.

129. *Cf.* Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1971, p. 125.

130. *Cf.* Cornelius Agrippa, *op. cit.*, III, 51, p. 515.

131. *Cf.* Dodds, *op. cit.*, p. 132.

132. C.G.Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 25–26.

133. G. H. Schubert, *La Symbolique du rêve*, Albin Michel, Paris, 1982, p. 112.

134. *Cf.* Cornelius Agrippa, *op. cit.*, I, 59, p. 141 şi Dodds, *op.cit.*, pp. 133–134.

135. *Cf.* Benedictus Pererius, *De magia*, *apud* C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 30–31.

136. *Cf.* Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Univers, Bucureşti, 1970, pp. 121 şi urm.

137. Cf. *L'Homme à la découverte*…, pp. 57–58.

138. *Ibidem*, p. 58. *Cf.* şi Cornelius Agrippa, *op. cit.*, p. 140: „…nu poate exista o metodă generală de tălmăcire a viselor“.

139. *Ibidem*, p. 59.

140. *Ibidem*, p. 63.

141. *Cf.* C.G.Jung, *Über Grundlagen der analytischen Psychologie*. *Die Tavistock Lectures* 1935, Fischer Verlag, Hamburg, 1975, p. 90.

142. *Ibidem*, pp. 91–92.

143. Cf. *L'Homme à la découverte*…, pp. 244–245 şi 249.

144. *Erinnerungen*…, p. 180 (trad. rom. cit., p. 185).

145. Cf. *Psychologie und Religion*, p. 33.

146. *Cf.* Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, Paris, 1968, p. 352.

147. Pentru distincţia tradiţională dintre cele două feluri de „tenebre“, *cf.* René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, Paris, 1975, cap. XXXI: „Les Deux nuits“ (pp. 239–250).

148. Vergilius Maro, *Aeneis*, trad. rom. de George Coşbuc, Bucureşti, 1896, p. 136.

„Umbra“ lui Jung şi zâmbetul lui Voltaire

Însemnări despre experienţa artistică a unui psihiatru

În sala de aşteptare a casei din Küsnacht în care Jung îşi avea cabinetul medical, se afla un bust al lui Voltaire, copiat după cunoscuta lucrare a lui Jean-Antoine Houdon. Un coleg din Basel, doctorul Theodor Bovet, îi scrie la sfârşitul lui 1955 octogenarului Jung că nimic nu i se pare mai contrastant decât zâmbetul cinic al lui Voltaire faţă cu amabilitatea şi căldura umană pe care vizitatorul – amic sau pacient – le întâlneşte de îndată ce intră în cabinetul de la Küsnacht. „E ca şi cum – scria Bovet – v-aţi fi lăsat umbra în sala de aşteptare.“ Bovet făcea aluzie la un concept central al psihologiei analitice. Jung însuşi definea „umbra“ (*der Schatten*) ca fiind „personificarea tuturor caracteristicilor pe care Subiectul şi le contestă, deşi ele stăruie în adâncurile sale psihice, manifestându-se direct sau indirect: e vorba deci de aspectele negative ale personalităţii, de tendinţele ei ireconciliabile“[149]. „Umbra“ e partea de culpabilitate a fiecăruia, cuprinzând, e drept, şi instinctele naturale, legitime.[150] E firesc, prin urmare, ca orice travaliu analitic să presupună, într-o primă fază, conştientizarea şi acceptarea „umbrei“ ca parte fatal constitutivă a individului.[151] În confruntarea cu sine, Jung îşi aplicase de mult acest tratament. Iată, ca dovadă, mărturisirea pe care i-o face lui Bovet, răspunzând scrisorii sale: „Sunt gata să accept cele spuse de Domnia Voastră în legătură cu bustul lui Voltaire […]. Privesc cu plăcere chipul batjocoritor al bătrânului cinic. El îmi reaminteşte în permanenţă futilitatea aspiraţiilor mele idealiste, caracterul îndoielnic al moralei mele, micimea (*die Niedrigkeit*) motivaţiilor mele şi omenescul în genere, din păcate «prea-omenesc». De aceea stă neîncetat *Monsieur* Arouet de Voltaire în camera de aşteptare: în felul acesta, pacienţii nu se vor lăsa amăgiţi de amabilitatea medicului. «Umbra» mea e, în realitate, atât de mare, încât mi-a fost cu neputinţă să o trec cu vederea în planul de desfăşurare al vieţii mele; dimpotrivă, am socotit-o o parte inevitabilă a personalităţii mele, asumându-mi-o până la ultimele consecinţe şi luând asupră-mi toată răspunderea acestor consecinţe. O sumedenie de experienţe amare m-au constrâns să constat că păcatele pe care le avem sau cu care ne identificăm pot fi regretate, dar nu pot fi anulate cu adevărat.“[152] Jung simţea, aşadar, îndărătul doctrinei sale terapeutice, subzistenţa unui relativism voltairian. O simţea, poate, încă din 1929, când, tot într-o scrisoare, părea să invite gravitatea ştiinţifică la destinderea unui zâmbet lucid şi imperturbabil: „Ştiinţa nu e decât arta de a făuri iluzii adecvate […]. Nu există lucruri reale

care să nu fie relativ reale“[153] (*subl. lui Jung*).

Curios şi, din unghi psihologic, foarte semnificativ e că Voltaire apare ca „memento“ al „umbrei“ şi într-unul dintre textele lui Jung despre Freud.[154] Freud e portretizat ca o natură tipic „iluministă“, a cărei deviză era severul *Écrasez l'infame* proferat cândva de Voltaire. „Voltairianismul“ e – sugerează Jung – limita lui Freud. Şi nu e curios că limita aceasta a lui Freud îşi află locul în camera de aşteptare a fostului său discipol? Dincolo de zâmbetul voltairian al „umbrei“ lui Jung nu se întrevede, cumva, zâmbetul – la fel de voltairian – al lui Freud însuşi? Trebuie, poate, ca în anticamera doctrinei lui Jung să ne obişnuim cu gândul că, în ciuda distanţelor pe care judecata sa diurnă şi le-a luat faţă de limitele înaintaşului său vienez, aceste limite supravieţuiesc – ca o ireductibilă componentă umbroasă – în propria sa construcţie. Iar lupta lui Jung cu componenta de umbră a gândirii sale apare cu o relevanţă aparte în referinţele sale la artă în general şi la arta modernă în special. Căci, să nu uităm, în sala de aşteptare de la Küsnacht nu stătea Voltaire pur şi simplu, ci copia unei sculpturi celebre, aşadar o operă de artă. Zâmbetul lui Voltaire e, totodată, zâmbetul unei capodopere şi zâmbetul generic al artei cu care Jung se simţea confruntat fără încetare. În 1960, îi scria, de pildă, lui Herbert Read: „Pentru mine, ca medic şi ca psiholog, e nu numai o premisă oarecare, ci o fermă convingere aceea că dictonul *nil humanum a me alienum esse* trebuie să fie datoria mea constantă. În acest *humanum* includ, şi încă cu pasiune, «arta modernă», deşi o văd privindu-mă adesea cu un zâmbet îngăduitor.“[155] Zâmbetul cinic al lui Voltaire şi zâmbetul îngăduitor al artei sunt două repere distincte ale „umbrei“ lui Jung. Să le contemplăm mai de aproape.

*

Deşi personalitatea lui Jung se înfăţişează comentatorului ca având iradierea unei perfecte coerenţe între mobilurile adânci şi manifestările exterioare, aşa încât o analogie cu modelul goethean al „totalităţii“ se impune de la sine,[156] există o anumită cezură între corespondenţa sa şi textele sale ştiinţifice. În corespondenţă, Jung îşi îngăduie sinceităţi, formulări abrupte şi verdicte tranşante pe care – în cercetările sale – le evită cu o responsabilă prudenţă. Nu e vorba, firește, de duplicitate sau ipocrizie. E doar un înţelept respect al conjuncturilor, pe care Jung nu înţelegea să le contrarieze făcând

publice opinii riscate şi, prin definiţie, subiective. În textele sale ştiinţifice, se exprimă întru câtva – cum era de aşteptat – şi acea „Persona“ care, în comunicările de ordin intim, putea fi redusă la tăcere. Aşa de pildă, vorbind despre artă, *psihiatrul* Jung păstrează, în studii şi articole, o vădită neutralitate constatativă. El caută în imagistica epocii contemporane simptomele unei eventuale nevroze, vorbeşte despre raporturile dintre natura creatoare şi lumea arhetipurilor, caută neîncetat sensul tuturor fenomenelor artistice de astăzi, oricât de obscur sau de neliniştitor ar fi el.[157] În corespondenţă însă, facem cunoştinţă cu un Jung mai puţin complezent şi mai crispat. „Persona“ face loc unei „Anima“ de o cu totul altă structură. Încă din scrisorile anilor ’20, reacţiile lui Jung la universul artei par a dovedi un straniu blocaj polemic. Acest blocaj se exprimă constant, până târziu, în 1960, aşadar până în preajma morţii. Vizată nu e parcă numai arta modernă, ci arta pur şi simplu, incluzând poezia şi literatura în general. Iată câteva mostre, în ordine cronologică:

1922. Către Hermann Hesse, care îi trimisese câteva poezii: „Poeziile dumneavoastră sunt, pentru unul ca mine, care *nu citeşte niciodată poezii* (*s.m.*), pur şi simplu frumoase“;[158]

1930. Către Hugh Walpole: „În mod normal, nu pot suferi scrisul aşa-zis literar. Mă plictiseşte grozav“;[159]

1940. Către Helton Godwin Baynes: „Urăsc noul stil, noua artă, noua muzică, literatură, politică şi, mai presus de toate, urăsc omul nou. E vechea bestie, neschimbată de pe vremea troglodiţilor“;[160]

1947: Către Esther Harding: „Nu-l ştiu pe T.S. Eliot […]. Dar sunt pornit (*voreingenommen*) împotriva tuturor ramurilor artei moderne. În majoritatea cazurilor e o artă morbidă, din speţa răului (*boshaft*)“;[161]

1952: Către Noël Pierre (pseudonim al poetului Pierre Crapon de Caprona): „V-am citit cartea până la ultima pagină. Asta nu mi se întâmplă des, iar când e vorba de poezie modernă şi de artă modernă în general, nu mi se întâmplă deloc. Sunt lucruri care îmi repugnă (*Stoßen mich ab*).“ În aceeaşi scrisoare, referindu-se la o poezie a lui Pierre, Jung declară (avea şaptezeci şi şapte de ani): „Acum pentru întâia oară (*sic*) m-am putut bucura citind o poezie modernă“;[162]

1958: Către Ceri Richards: „Mărturisesc că nu am nici o raportare la arta modernă, în afara cazurilor când pricep ceva dintr-o imagine, ceea ce, uneori, se întâmplă.“[163]

Asemenea afirmaţii, împreună cu pasaje mai întinse – din alte

scrisori – în care se vorbeşte despre caracterul „infernal“ al artei moderne,[164] despre înrudirea ei cu magia neagră,[165] despre îmbolnăvirea ei cronică,[166] despre aspectul ei de „strigăt“ nemuzical[167] sau despre „forţa nelegiuită“ (*ruchlose Kraft*)[168] a lui Picasso, atestă în mod incontestabil ruptura dintre conştiinţa lui Jung şi expresia vizuală a epocii sale, dacă nu chiar o inapetenţă de principiu faţă de întregul teritoriu al artisticului. „S-ar putea – spune Jung la un moment dat – ca punctul meu de vedere să fie punctul de vedere al unui filistin…“[169]

Lucrurile sunt însă departe de a fi atât de simple. Căci există o altă serie de fapte, care creează imaginea unui Jung nu numai deschis experienţei artistice, dar direct implicat în metabolismul ei. Un anumit „estetism“ se face simţit încă din tinereţe, în chiar desfăşurarea activităţii sale profesionale: în 1908, citim, într-o scrisoare către Karl Abraham, despre „frumuseţea“ unei nevroze şi despre „rara frumuseţe estetică pe care o au visele prin construcţia şi evoluţia lor“[170]. Cu şase ani înainte de a-i declara, cum am văzut, lui Hesse că „nu citeşte niciodată poezii“, Jung scrisese deja un poem, *Septem Sermones ad Mortuos*, semnat cu un pseudonim de rezonanţă gnostică (Basilides din Alexandria). Tot el e autorul acelor stranii caiete miniate (*Das Schwarze Buch* şi *Das Rote Buch*), în care imaginea şi cuvântul colaborează – în stilul manuscriselor medievale – la consemnarea, net artistică, a unui „mister“. Dar chiar şi eforturile teoretice ale lui Jung par a căpăta corp, uneori, la capătul unei proceduri care are mai curând conotaţia „inspiraţiei“ decât pe aceea a unui pur inductivism ştiinţific. E ceea ce sugerează un text adresat lui Henry Corbin, în legătură cu împrejurările în care a fost scris *Antwort auf Job*: „Spuneţi că mi-aţi citit cartea ca pe un *Oratorium*. Ideea ei mi-a venit în timpul unei boli grele, în plină febră, însoţită de marea muzică a unui Bach sau a unui Händel. Nu sunt un tip auditiv, aşa că în realitate nu auzeam nimic; aveam doar sentimentul că mă aflu în preajma unei mari simfonii sau, mai exact, a unui concert. Totul a fost o aventură survenită brusc şi pe care m-am grăbit s-o notez.“[171] Să ne amintim, în continuare, că Jung e arhitectul şi constructorul acelui turn-cetate de la Bollingen în care, în ultimii ani, îşi petrecea o bună parte din timp şi că, acolo, la Bollingen, omul de ştiinţă Jung îşi exercita nu o dată, ca desenator sau cioplitor, acel *Drang zur Gestaltung* (impuls plăsmuitor) pe care îl percepuse în alcătuirea sa psihică de timpuriu.[172]

Nevoia imperioasă de a înregistra, altfel decât prin discurs academic, rezultatele întâlnirilor sale cu „inconştientul“ – o nevoie dublată, probabil, de intuiţia adecvării superioare a limbajului artistic la substanţa inefabilă a arhetipurilor – e recunoscută ca atare de Jung în câteva pasaje esenţiale ale cărţii sale de amintiri. Începutul construirii turnului de la Bollingen se justifică, de pildă, astfel:

„Trebuia să reproduc în piatră gândurile mele cele mai intime şi tot ceea ce ştiam: trebuia să furnizez, aşadar, o mărturie în piatră.“[173] În sfârşit, în aceeaşi carte, Jung pune în seama deprinderilor sale artistice însăşi capacitatea sa de a-şi depăşi crizele interioare cele mai grave, regăsindu-şi, întărit, puterea de lucru: „Ori de câte ori m-am aflat (de la un moment dat înainte, *n.m.*) într-o fundătură a vieţii, m-am apucat să desenez sau să prelucrez piatra, ştiind că acesta e cel mai potrivit *rite d'entrée* (în lb. franceză în text, *n. m.*) pentru gânduri şi lucrări ulterioare.“[174] Peste pragul acestui *rite d'entrée* care e practica artistică nemijlocită, Jung trece necontenit când într-o direcţie, când într-alta: când dinspre rigorile geometrice ale conştiinţei către nebuloasa inconştientului, când dinspre febra fecundă a inconştientului spre calmul solar al conştiinţei.

Cum vom rezolva totuşi contradicţia (cel puţin aparentă) dintre „filistinul“ Jung, supărat pe arta modernă până la anatemă, şi înţeleptul Jung, dispus să găsească sensul şi îndreptăţirea oricărui district al omenescului? Suntem confruntaţi, categoric, cu două personaje bine delimitate: pe de o parte, un savant precaut, care „nu citeşte niciodată poezii“, care găseşte că literatura beletristică e plicticoasă şi care e „pornit“ împotriva demonicei culturi moderne ca împotriva unei maladii ameninţătoare, pe de altă parte o natură originală, un „artifex“ inspirat, un spirit funciarmente plăsmuitor, nu lipsit de un oarecare nimb profetic. Artizanul zâmbeşte îngăduitor către savant, savantul îi răspunde cu un zâmbet cinic. Aceasta este ceea ce – comiţând o impietate, sperăm, scuzabilă – am putea numi „nevroza“ lui Jung. La prima vedere, ea ar fi uşor de expediat printr-o explicaţie simplă: Jung e un „artist“ care, ca toţi artiştii, detestă arta altora. Nimic surprinzător în faptul că lui Velázquez nu-i place Tiţian, lui Brâncuşi nu-i place Michelangelo sau lui Dalí nu-i place Cézanne. De ce ne-ar surprinde atunci că desenatorului, cioplitorului şi arhitectului Jung nu-i plac operele confraţilor săi? Dincolo însă de o asemenea justificare de primă instanţă, se întrevăd realităţi sufleteşti mai complexe. Pentru a le identifica, să recurgem încă o dată la cartea de amintiri a lui Jung, aşadar la propriile sale vise şi obsesii.

Cândva, în timpul Primului Război Mondial, Jung face o dramatică experienţă lăuntrică pe care, în *Erinnerungen*, *Träume*, *Gedanken* o relatează sub titlul: „Confruntarea cu inconştientul“. E vorba de o tulburătoare – şi periculoasă – întâlnire cu universul „numinos“ al arhetipurilor, în care nu zăbovesc îndelung decât cei atinşi de zborul lunatic al psihozei. La limita aceasta a normalităţii, Jung trece prin tradiţionala probă iniţiatică a „coborârii în Infern“. Articulaţiile întregii sale opere şi substanţa ei fundamentală s-au născut în preajma acestei experienţe,[175] pe care, încercând să o comunice în frusta ei izbucnire, Jung s-a văzut îndemnat, pe nesimţite, să o prelucreze

artistic: aşa s-au născut, între altele, *Das Schwarze* şi *Das Rote Buch*. În plină desfăşurare a acestui insolit episod creator, halucinat de viziuni care îi apăreau simultan drept fantezie şi realitate, Jung se surprinde întrebându-se: „Cu ce mă ocup de fapt? Hotărât, cu ceva care n-are nici o legătură cu ştiinţa.“ Şi atunci, o voce dinlăuntrul său a spus: „E artă.“[176] Era o voce feminină, pe care, de atunci începând, Jung a numit-o „Anima“. Aşadar, pornind din adânc, din teritoriul guvernat de „Anima“, se naşte în conştiinţa proaspătului disident al psihanalizei (despărţirea de Freud survenise în 1913) o iritantă suspiciune: aceea că, luând drept obiect de studiu inconştientul, ştiinţa îşi vede spulberată metoda şi alunecă – neputincioasă – în aproximaţia esteticului. Culpabilizat în mod neaşteptat de această suspiciune, Jung i se opune cu vehemenţă: „Ceea ce fac nu e artă“ – spune el. „Dimpotrivă, e natură.“[177] Dacă ar fi fost artă ar fi avut paloarea unei închipuiri, ar fi fost o divagaţie neconvingătoare, o abandonare a realului.[178] În cele din urmă, Jung pare a ieşi învingător din conflictul acesta inconfortabil: „Abia către sfârşitul Primului Război Mondial – spune el – am ieşit treptat din întuneric. Două lucruri au contribuit la curăţirea atmosferei: am rupt legătura cu vocea feminină care voia să-mi sugereze că fanteziile mele ar avea valoare artistică, dar, mai ales, am început să-mi înţeleg desenele de tip *mandala*. Era în 1918-1919. Prima *mandala* o desenasem în 1916…“[179] Soluţia conflictului e, cum vedem, de o semnificativă ambiguitate: desenul rămâne o preocupare perseverentă, în timp ce vocea care atrăgea atenţia asupra aspectului artistic al acestei preocupări e reprimată cu asprime. Reprimată, dar nu dezminţită. Căci în cabinetul său de lucru, Jung continuă să deseneze, în vreme ce, în anticameră, „Anima“ – sub masca lui Voltaire – zâmbeşte tăcut şi cinic…

*

Mefienţa cu care Jung îşi priveşte „eul artistic“ e, între altele, rezultatul câtorva idei preconcepute pe care socotim util să le semnalăm. Mai întâi, arta e considerată drept cu totul străină de sfera cunoaşterii. Cunoaşterea e beneficiul exclusiv al ştiinţei şi nu suportă imprecizia şi excesul de expresivitate al limbajului artistic. E drept, arta poate da informaţii simptomatice asupra obiectului cunoaşterii (în speţă, asupra Inconştientului), dar nu e, în sine, un mod de a-l înţelege. Ea e pura *manifestare* a ceea ce urmează a fi cunoscut. Prea înrudită cu misterul pe care îl

exprimă, ea nu poate spera să-l şi explice sau – cu atât mai puţin – să-l sistematizeze. În acest sens, rezervele lui Jung faţă de o eventuală „cădere“ în artistic sunt legitime. El risca suficient abordând teritorii socotite îndeobşte ca fiind plasate dincolo de orizontul ştiinţei. Ocupându-se de lucruri care puteau trece drept „suspecte“, era firesc să recurgă la mijloace care – ele măcar – să prezinte un minim gir academic. Cu alte cuvinte, Jung avea nevoie de intransigenţa ştiinţificului, aşa cum avea nevoie de viaţa sa de familie, care să-i confere respectabilitate şi soliditate imanentă într-o profesie aflată mereu – din unghiul simţului comun – la hotarul „inacceptabilului“.180 În aceste condiţii, el va fi resimţit nu o dată arta şi „frumosul“ însuşi ca pe nişte ispite foarte puternice, dar vinovate. Nu întâmplător, în 1927, găsim într-o scrisoare către Hermann Keyserling o definiţie ca aceasta: „«Frumuseţea» e un sinonim al lui «a fi ispitit» sau «a fi atras».“181 Ca atare, ea face parte, când devine operă de artă, din categoria „dionisiacului“, a „carnavalescului“, a mediumnicului.182 Prejudecata – de nobilă sursă platoniciană – a mediumnităţii constitutive a artei şi-a pus o certă amprentă inhibitorie asupra unui om ca Jung, care cunoştea mai bine decât oricine capcanele mediumnităţii.183 S-ar spune chiar că, maturizându-se, Jung a devenit mai tolerant faţă de un îndemn al lui Freud, pe care, auzindu-l prima oară, îl socotise confuz şi abuziv. Freud îl somase cândva să promită că nu va abandona niciodată *die Sexualtheorie*, ci că o va confirma ca pe o dogmă „împotriva revărsării de mâl negru a ocultismului“184. Prin „ocultism“ – precizează Jung –, Freud înţelegea orice atitudine sau domeniu care nu accepta premisele psihanalizei: filozofie, religie, artă etc. Ei bine, Jung a fost mai ascultător – în spirit, dacă nu în literă – faţă de acest îndemn al maestrului său, decât o bănuise la început… Iritarea cu care a reacţionat la presupunerea că ceea ce face nu ar fi ştiinţă, ci artă se explică poate şi prin prestigiul acestui îndemn.

„Artisticul“ e, aşadar, pentru Jung, o culpă latentă. Dar, în fond, e o *felix culpa*. Căci în tensiunea dintre impulsurile sale artistice şi prudenţa sa ştiinţifică, Jung trăia, în mod nemijlocit, o formă de *coincidentia oppositorum*, un mister al colaborării contrariilor. El regăsea astfel în viaţa sa sufletească o temă a reflexiilor sale mentale. Hegelian vorbind, Jung trăia, prin artă, beţia unificatoare a raţiunii (*Vernunft*), odihnindu-se, în felul acesta, de discriminările reci ale

intelectului (*Verstand*) la care îl obliga conduita ştiinţifică de fiecare zi. Această experienţă l-ar fi putut duce şi mai departe: l-ar fi putut determina, de pildă, să integreze ierarhia – necesarmente didactică – dintre Conştiinţă şi Inconştient într-o viziune mai organică, chiar dacă mai puţin cristalină. Fireşte, din motive strict logice, era mai uşor să reduci omul la metafora unei clădiri cu pivniţă şi mansardă, decât să rămâi în vagul unei dificile omogenităţi. Dar Jung trebuie să fi ştiut, pe de altă parte, că omul e o fiinţă care, la fiecare dintre nivelurile sale, e simultan pivniţă şi mansardă. În fiecare dintre fragmentele sale, omul e întreg, aşa încât nu se pot face – în interiorul lui – departajări anatomic exacte. Nu poţi constrânge „umbra“ să rămână numai în camera de aşteptare. Ea bântuie întreaga clădire, îi dă tonalitate specifică şi un fundal constant. La fel, nu poţi dori şi nu poţi reuşi – când eşti Jung – să ţii sub narcoză un înnăscut *Drang zur Gestaltung*: îl laşi să se manifeste, fie şi ca „umbră“, ca risc şi ca ispită.

Jung face parte dintre puţinii savanţi ai lumii moderne care au avut forţa să-şi *trăiască* doctrina. „Viaţa mea – spune el în prologul cărţii sale de amintiri – e povestea realizării de sine a Inconştientului meu.“ Până şi în conflictul cu acea voce feminină care întruchipa, în viziunea lui Jung, ispita creaţiei artistice, ne întâlnim cu o situaţie arhetipală nu lipsită de antecedente. Există, iată, într-adevăr, un pasaj în *Phaidon* în care Kebes îl întreabă pe Socrate cum de s-a apucat, la bătrâneţe de „compoziţii muzicale“, versificând un imn către Apollo şi fabulele lui Esop.[185] „Din cauza unui vis“ – răspunde Socrate. Visul îi poruncise să nu părăsească viaţa pământească înainte de a sacrifica – prin operă proprie – muzelor. Socrate crezuse, mai întâi, că a şi făcut-o, de vreme ce s-a ocupat de filozofie, adică de „muzica cea mai înaltă“. Apoi însă, temându-se că visul pretindea „acea specie comună“ a muzicii practicată de artistul propriu-zis, el i se supusese pios, ca unei auguste autorităţi, şi devenise poet. Nici o clipă nu se simţise periclitat în adevărul lui de excursul liric la care îl îndemnase visul. Cu atât mai puţin simţise nevoia să şi-l cenzureze. În rest, asemănările cu întâmplarea lui Jung sunt izbitoare. Ca şi Socrate, Jung poartă pe umeri un dublu destin: al artistului şi al *raisonneur*-ului, al profetului şi al legiuitorului. Ca şi Socrate, Jung se consideră autentic numai în postura activităţii sale „diurne“ (filozofia într-un caz, psihiatria în celălalt) şi, ca şi Socrate, el are revelaţia „umbrei“ sale în vis. În sfârşit, ca şi Socrate, Jung sfârşeşte prin a-şi consuma – până la capăt – creativitatea, doar că, de data aceasta spre deosebire de Socrate, o face crispat, cu o conştiinţă vinovată, simţindu-se pândit, din anticameră, de votul de neîncredere al conştiinţei sale. Se vede că pe vremea lui Socrate omul era mai simplu sau mai conştient de simplitatea sa. Umbra şi zâmbetul lui convieţuiau în aceeaşi încăpere. Iar visele nu izvorau, pentru el, din întunericul conştiinţei, ci din

lumina ei.

Note

149. Cf. *Bewußtsein, Unbewußtes und Individuation*, 1939, în C.G. Jung, *Gesammelte Werke*, vol. 9, partea I, Walter-Verlag, 1976, p. 302.
150. Cf. *Aion*, 1951, în *Gesammelte Werke*, vol. 9, partea a II-a, p. 281 f.
151. *Cf.* şi „Glosarul“ care încheie volumul *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C.G.Jung*, Walter-Verlag, 1982, pp. 414–415.
152. C. G. Jung, *Briefe*, editat de Aniela Jaffé în colaborare cu Gerhard Adler, vol. 2, Walter-Verlag, 1972, p.518 (către dr. med. Theodor Bovet, Basel, 9.XI.1955).
153. Idem, *op. cit.*, vol. 1, p. 83 (către J.Allen Gilbert M.D., 2.I.1929).
154. Cf. *Sigmund Freud als Kulturhistorische Erscheinung*, 1932, în *Gesammelte Werke*, vol. 15, Walter-Verlag, 1979, p. 44.
155. Cf. *Sigmund Freud als Kulturhistorische Erscheinung*, 1932, în *Gesammelte Werke*, vol. 15, Walter-Verlag, 1979, p. 44.
156. C.G. Jung, *Briefe*, vol. 3, p. 334 (către Sir Herbert Read, 2.IX.1960).
157. În familia Jung, se vorbea, de altfel, despre o descendenţă – pe linie nelegitimă – din Goethe însuşi.
158. Cf., *inter alia*, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, 1922, *Psychologie und Dichtung*, 1930, *„Ulysses“. Ein Monolog*, 1932 şi *Picasso*, 1932, toate în *Gesammelte Werke*, vol. 15. De asemenea, ultimele pagini din *Gegenwart und Zukunft*, 1957, în *Gesammelte Werke*, vol. 10.
159. *Ibidem*, p. 104.
160. *Ibidem*, p. 359.
161. *Ibidem*, vol. 2, p. 86.
162. *Ibidem*, p. 313.
163. *Ibidem*, vol. 3, p. 183.
164. *Ibidem*, vol. 2, p. 297.
165. *Ibidem*, *loc. cit.*
166. *Ibidem*, vol. 1, p. 287.
167. *Ibidem*, p. 144.
168. *Ibidem*, vol. 3, p. 336.
169. *Ibidem*, vol. 1, p. 153.
170. *Ibidem*, p. 23.
171. *Ibidem*, vol. 2, p. 332.
172. *Cf.* C.G.Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, *ed. cit.*, p.193.
173. *Ibidem*, p. 227.
174. *Ibidem*, p. 178.
175. *Ibidem*, p. 203: „Întreaga mea activitate de mai târziu a constat în prelucrarea a tot ceea ce a izbucnit în anii aceia din inconştient, copleşindu-mă, la început, cu totul. Aveam dinainte materia primă a unei opere de o viaţă.“
176. *Ibidem*, p. 183.
177. *Ibidem*, p. 189.
178. *Ibidem*, pp. 190–191.
179. *Ibidem*, pp. 198–199.
180. Cf. *Erinnerungen…*, *ed. cit.*, p. 193: „Familia şi meseria au rămas pentru mine reperul la care mă puteam oricând întoarce, dovedindu-mi că sunt un om real şi obişnuit […]. Familia şi ştiinţa: am o diplomă de medic, trebuie să-mi ajut pacienţii, am soţie şi cinci copii, locuiesc pe Seestraße la nr. 228, în Küsnacht – iată fapte concrete care mă solicită şi mă susţin.“
181. Cf. *Briefe*, vol. 1, p. 69.
182. *Ibidem*, vol. 2, p. 296.
183. *Ibidem*, vol. 3, p. 259 („E un fapt de natura evidenţei că reprezentanţii artei moderne nu sunt conştienţi de înţelesul lucrărilor lor“) şi p. 292 („Desigur, arta modernă încearcă, atât cât e posibil, să arate lumea în întunecimea ei; din păcate, artiştii înşişi nu ştiu ce fac“).
184. Cf. *Erinnerungen…*, *ed. cit.*, p. 155.
185. *Cf.* Platon, *Phédon*, 60 d şi urm., în *Oeuvres complètes*, vol. 4, partea I, Les Belles Lettres, Paris, 1926, p. 6. Îi mulţumim lui Gabriel Liiceanu pentru a ne fi atras atenţia asupra

acestui pasaj.

Axa lumii şi „spiritul locului“

Componenta sud-est europeană a gândirii lui Mircea Eliade

Primul text monografic dedicat, în Occident, lui Mircea Eliade a apărut în 1963 (Thomas J. J. Altizer, *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred*). A urmat o destul de lungă tăcere, după care însă, începând din 1976 (John A. Saliba, *„Homo Religiosus“ in Mircea Eliade: An Anthropological Evaluation*), exegeza operei ştiinţifice a profesorului a intrat într-o fază de acumulare galopantă, culminând, de curând, cu o culegere de studii omagiale publicată de Hans Peter Duerr, la editura Suhrkamp. Culegerea se intitulează *Die Mitte der Welt* şi are pe copertă o fotografie a *Coloanei fără sfârşit* de la Târgu Jiu… Emblema aceasta, confirmând încurajator latenţa de universalitate a culturii româneşti, trebuie contemplată cu gravitate, dincolo de retorica facilă a „mândriei“ naţionale, care, deşi legitimă, riscă să alunece în sentimentalism sterp şi suficienţă. Trebuie, cu alte cuvinte, să depăşim euforia de primă instanţă a succesului, pentru a ne întreba asupra mecanismului lui. În reuşita – mondială – a lui Eliade, ca şi în aceea a lui Brâncuşi, e implicată o lecţie pe lângă care nu putem trece în starea de roză ebrietate a patriotismului local. Şi Eliade, şi Brâncuşi dovedesc că se poate ajunge în *miezul* lumii din orice *margine* a ei. Că *centrul* poate fi vizat din orice punct al circumferinţei. Şi, mai ales, că rostul oricărui punct al circumferinţei e să-şi caute centrul şi să-l „informeze“ cu întreaga bogăţie a marginalităţii sale. Accesul la universalitate al oricărei valori locale se asigură printr-un bine simţit dozaj între *specificitate* şi *adaptare*. Abuzul adaptării creează anonimatul cosmopolit al dezrădăcinărilor de tot soiul. Abuzul specificităţii sfârşeşte în teribilism provincial şi caricatură. Ferit de asemenea extreme, Mircea Eliade evoluează armonios în spaţiul dintre ele. Performanţa sa e de a fi găsit lungimea de undă în ale cărei limite spiritul locului dialoghează cu marele duh planetar. Rândurile care urmează nu vor altceva decât să surprindă câteva frânturi din acest dialog.

Componenta „răsăriteană“, sud-est europeană, în speţă românească, a structurii lui Mircea Eliade a început să fie invocată chiar şi de cercetători ce nu pot fi suspectaţi de vreo subiectivă cointeresare. Aşa, de pildă, în chiar culegerea de studii de la Suhrkamp, contribuţia lui R.J. Zwi Werblowsky, notoriu profesor de istorie a religiilor la Universitatea din Ierusalim, atrage atenţia asupra elementelor de spiritualitate răsăriteană identificabile în structurile adânci ale personalităţii lui Eliade. Spaţiul românesc explică – după opinia lui Werblowsky – una dintre notele esenţiale ale „naturii“ eliadeşti: fecunda dispersie a informaţiei, cromatica mozaicată a inteligenţei,

polimorfismul manifestării. Romanitate, adaosuri slave, balcanism, francofilie, intruziuni austriece şi germane – iată varietatea specifică a unui profil cultural determinant pentru alcătuirea mentală şi sufletească a lui Eliade. Dar să ne adresăm lui Eliade însuşi. Ne vom îngădui, pentru aceasta, să pornim de la o experienţă personală. Cu câţiva ani în urmă, în timpul unei convorbiri care avea loc în apartamentul său din Place Charles Dullin, profesorul a vrut să ne arate un pasaj dintr-un caiet de însemnări mai vechi. După o căutare febrilă de câteva minute, l-am auzit spunând ca pentru sine: „Se vede că l-am uitat acasă!“ Am crezut, cum e şi firesc, că, întâlnirea noastră având loc la Paris, celălalt „acasă“ însemna Chicago. Am fost, de aceea, cu atât mai surprinşi să constatăm că ceea ce Eliade voia să spună de fapt era că uitase textul cu pricina la Bucureşti. Aşadar, după aproape patruzeci de ani de absenţă neîntreruptă din ţară, el nu se instalase încă – mental – în altă parte. Mai mult chiar, formularea lui părea să caracterizeze episodul plecării din ţară drept accidental: căci pentru cineva care constată *mirat* că a uitat acasă un text părăsit, în realitate, cu patruzeci de ani în urmă, momentul plecării e încă actual, iar absenţa de-acasă are aerul de a fi provizorie. Nu spui despre un obiect că „l-ai uitat acasă“ decât când momentul acestui accident ţine, pentru tine, de trecutul imediat, şi anume de un trecut îngheţat pentru totdeauna în imediateţea sa, un trecut care nu vrea să rămână în urmă. Un astfel de trecut iese, practic, din timp, pentru a deveni un dat constitutiv, temeiul unei tipologii. E limpede că apartenenţa intimă a lui Mircea Eliade la spaţiul naşterii sale e mai mult decât un hazard administrativ, mai mult decât strictă biografie. Şi vom înţelege mai bine această acută „marcă“ locală dacă vom lua drept termen de comparaţie opera unui savant cu care Eliade are multe în comun, dar care, spre deosebire de el, stă sub semnul culturii central-europene: e vorba de Carl Gustav Jung.

Între Jung şi Eliade, există ceea ce s-ar putea numi o vădită *coincidenţă a misiunii intelectuale*. Şi unul, şi celălalt îmbină o tenace fervoare ştiinţifică cu nevoia de a articula o terapeutică a sufletului modern, un sistem soteriologic. Amândoi fac parte dintre eroii reabilitării mitului în lumea contemporană. Amândoi încearcă să vindece amnezia omului de azi, confruntându-l cu propriile lui adâncuri şi înălţimi. Şi amândoi reuşesc să demonstreze că depozitul de rituri şi simboluri ale umanităţii, departe de a fi reziduumul obscur al unor epoci defuncte sau un inutil atavism – cu rost, în cel mai bun caz, muzeal – este, dimpotrivă, o forţă redutabilă înlăuntrul fiecăruia dintre noi, o componentă esenţială a echilibrului nostru psihic. Dar în efortul paralel al acestor doi învăţaţi există şi date cu totul distincte. În parte, ele se pot explica, credem, prin câteva argumente de morfologie a culturii: Eliade şi Jung sunt expresii ale unor „matrici

stilistice“ diferite. Fireşte, „diferenţa“ aceasta e strict tipologică şi nu implică, prin urmare, nici o ierarhie valorică între termenii ei. Cu atât mai puţin vrem să sugerăm că Eliade e un mare savant *pentru că* e un savant din sud-estul Europei. Nu afirmăm decât atât: apartenenţa lui Eliade la spaţiul sud-est european transpare – în mod specific – în opera sa. Ni se va explica, poate, că o asemenea determinare e firească şi generalizabilă. Toţi suntem, într-un fel sau altul, modelaţi de un anumit „geniu al locului“. Susţinem totuşi că nu toţi suntem modelaţi în aceeaşi măsură. Că, de exemplu, nu s-ar putea vorbi cu egală îndreptăţire despre un aspect sud-est european al scrierilor lui Tzvetan Todorov sau, în alt plan, despre ceea ce este „românesc“ la E.M. Cioran. Dar în opera lui Mircea Eliade şi în mărturisirile sale directe se întrevede un net „complex“ balcanic. Iată un pasaj din *L'Épreuve du labyrinthe*: „Mă simţeam descendentul şi moştenitorul unei culturi interesante pentru că e situată între două lumi: cea occidentală, pur europeană, şi cea orientală. Participam la aceste două universuri. Occidental prin limbă, latină, şi prin moştenirea Romei în moravuri. Dar participam de asemenea la o cultură influenţată de Orient şi înrădăcinată în neolitic. E o realitate valabilă pentru orice român, dar sunt sigur că e la fel şi pentru un bulgar, un sârbocroat şi, în general, pentru toţi Balcanii, pentru Europa de Sud-Est şi pentru o parte a Rusiei […]. Dar această tensiune creatoare e, poate, ceva mai complexă la noi, pentru că suntem *aux confins des empires morts*, cum a spus un scriitor francez. A fi român e, pentru mine, a trăi şi a exprima şi a valoriza acest mod de a fi în lume. De o astfel de moştenire trebuia profitat!…“ La o asemenea declaraţie, ar fi de adăugat o sumedenie de date concrete, culese din întreaga operă a lui Eliade: faptul caracteristic că îşi scrie literatura, dar şi o parte din lucrările sale ştiinţifice, în româneşte, interesul său mereu foarte intens pentru fenomenul românesc, admiraţia pentru Brâncuşi, textele din *De Zalmoxis à Gengis-Khan* sunt, în sine, argumente suficiente pentru a demonstra viguroasa comuniune dintre Eliade şi spaţiul său de obârşie. Când lucrările de tinereţe ale lui Eliade – apărute în România – vor fi cunoscute în Occident, se va vedea, de altfel, că toate marile sale teme de investigaţie, precum şi ideile esenţiale ale demersului său, întreaga sa originalitate erau, la plecarea din ţară, fapte constituite, cărora, după 1945, nu le puteau urma decât difuziunea şi consacrarea europeană. În prefaţa volumului întâi al ultimei lucrări tipărite de Eliade la Paris (*Histoire des croyances et des idées religieuses*), se specifică chiar că textul volumului reproduce, „cu excepţia câtorva capitole“, esenţialul cursurilor de istorie a religiilor ţinute la Bucureşti între 1933 şi 1938.

În altă ordine de idei, merită consemnată împrejurarea că un om care a călătorit prin întreaga lume atât cât a călătorit Eliade poate

spune, în anii târzii: „…călătoriile cele mai importante pentru mine sunt cele pe care le-am făcut pe jos, între doisprezece şi nouăsprezece ani, vara, săptămâni de-a rândul, trăind prin sate şi mânăstiri, mânat de dorinţa de a părăsi câmpia Bucureştiului pentru a cunoaşte Carpaţii, Dunărea, satele de pescari din deltă, Marea Neagră… Îmi cunosc foarte bine ţara.“ Ideea însăşi a propriei emigrări e manipulată de Eliade în sensul unei caracteristici naţionale: „Ea prelungeşte – spune el – transhumanţa păstorilor români.“

Dincolo de asemenea referiri explicite la spaţiul Europei orientale, există însă, în opera lui Eliade, şi o prezenţă implicită a acestui spaţiu. Ea este aceea care ne interesează în primul rând.

O bună comunicare cu „spiritul locului“ face parte, în mod constant, din metodologia lui Mircea Eliade. El este un cercetător de tip inductiv, care are nevoie mereu de studiul erudit al unei zone bine circumscrise, pentru a obţine generalizarea. O bună investigaţie a mitului are, pentru el, necesarmente, un debut regional, fie că e vorba de folclorul românesc, de spiritualitatea indiană sau de religiile australiene. Eliade îşi construieşte întotdeauna teoriile pe o enormă factologie, culeasă scrupulos din toate zonele de cultură ale lumii. Cărţile sale dovedesc, toate, profundul respect al autorului lor pentru tot ce e *particularitate locală*, circumscriere specifică a miturilor. Din acest punct de vedere, Carl Gustav Jung ne apare drept un caz diametral opus. Mai mult decât adaptările regionale ale miturilor, pe el îl interesează valabilitatea lor generică, unificatoare. Plonjând în teritoriul, lipsit de orice determinare etnică, al „inconştientului colectiv“, Jung deduce din el modul particular în care conştiinţa unui anumit pacient îl reflectă. Dar primul pas al lui Jung rămâne întotdeauna – în bună tradiţie central-europeană – o conjurare a universalului. Eliade începe, dimpotrivă, cu o scrupuloasă toleranţă către particular, către exotic şi provincial. E, în aceasta, nobila umilitate a cuiva care, născut la margine de imperii, ştie că există, la periferie, o intuiţie a centrului pe nedrept neglijată de absolutismul cunoaşterii „metropolitane“.

Disjuncţia punctelor de pornire ale lui Jung şi Eliade dictează disjuncţia finalităţii lor. Jung porneşte universalist, dar ajunge la o foarte aplicată antropologie. Eliade începe cu o anexare a individualului, ancorează în regional, dar ţinteşte vizibil către o ontologie. Preocuparea mereu declarată a lui Jung pentru problemele omului, şi nu ale omului în general, ci ale omului *concret*, aflat în criza bolii psihice şi solidar cu criza veacului în care trăieşte, nu îşi are corespondent în opera lui Eliade. Savantul român – mai apropiat de Orient şi de gândirea presocratică – vede în om mai curând o transparenţă, o ipostază din biografia sacrului. Întrebat – în repetate rânduri – asupra sacrului, Jung refuză sistematic răspunsul frontal. El

se socoteşte un practician, un reprezentant al ştiinţei experimentale şi e contrariat ori de câte ori i se reproşează un abuz metafizic: „Spiritele ştiinţifice – spune el într-o notă la *Ein moderner Mythus* – cad, adesea, în privinţa mea, într-un *malentendu*: mă acuză că fac metafizică din substraturile psihicului, la fel cum, de cealaltă parte, teologii îmi reproşează că psihologizez metafizica. Şi unii, şi ceilalţi se înşală. Eu sunt un spirit empiric care se păstrează în interiorul limitelor impuse de cunoaştere, de teoria şi de posibilităţile ei.“ În *Fragments d'un journal*, I, Eliade mărturiseşte, dimpotrivă, că visează ca, pornind de la credinţele şi miturile folclorice, să poată construi o metafizică. Pentru Jung, mitul are sens doar ca problemă a omului interior. Eliade se ocupă de mituri ca de un univers autonom care intersectează, desigur, universul uman, fără însă a se confunda cu el. Antropocentrismul lui Jung nu e, poate, nicăieri mai pregnant şi, am spune, mai aproape de spiritul protestant ca în lucrarea sa *Antwort auf Hiob*. Pe pagini întregi, Dumnezeu este psihanalizat – în această carte – ca un pacient oarecare. Eliade face parte dintr-o ambianţă spirituală în care omul a învăţat, mai curând, să-şi relativizeze contururile. „Nu omul stă asupra vremilor, ci bietul om sub vremi“ – spune tradiţia răsăritului european. În aceeaşi, relativistă, tradiţie se înscrie şi discreţia cu care abordează Eliade problema confesională. S-a spus despre el că e un istoric al religiilor fără religie. În orice caz, el nu înţelege să facă o filozofie consolatoare şi să-şi asume rolul unui mentor spiritual: rămâne în descriptiv şi, cel mult, în aluziv, evitând să ofere cititorilor vreo dogmatică reţetă de viaţă. De aici spiritul de toleranţă subiacent scrierilor sale.

Să spunem câteva cuvinte şi despre tipul de enciclopedism întruchipat de Jung pe de o parte şi de Eliade pe de alta. Amândoi reprezintă cazul – rar în veacul nostru – al unor inteligenţe angajate curajos într-o foarte cuprinzătoare arie de cultură. Jung obţine însă o mai sobră convergenţă a extrem de diversei sale informaţii. El aduce totul sub dominanta unei unice teme de meditaţie. Enciclopedismul lui Eliade e mai dispersat. Mai pitoresc, desigur, dar mai impulsiv şi mai difuz. Pura curiozitate îi dirijează lecturile într-o măsură mai mare decât lui Jung, aşa încât aspectul final al culturii sale ţine mai mult de specia *fenomenalului* decât de aceea a *exemplarităţii*. Enciclopedismul lui Eliade rezultă simultan dintr-un *furor* gratuit al cunoaşterii şi dintr-un complex al omului născut într-o cultură „minoră“. Iată o însemnare a sa din 1949: „…întrucât aparţin unei culturi minore, în care diletantismul şi improvizaţia sunt aproape fatale, am intrat în viaţa ştiinţifică plin de complexe, veşnic terorizat de a nu avea o informaţie «la zi». Aceasta m-a împiedicat, de când mă ştiu, să trimit un manuscris la imprimerie înainte de a mă fi asigurat că am citit aproape tot ce s-a scris despre problemă…“

Se vorbeşte mereu, ca despre o caracteristică a spaţiului sud-est european, de capacitatea de asimilare, de sinteză, de adaptare. O asemenea capacitate e perfect ilustrată de cazul Eliade. Constrâns a se integra vieţii universitare europene, Eliade a ştiut, din când în când, să facă acomodările necesare pentru a putea fi asimilat. Notele sale personale sunt pline de regretul constant de a nu fi lucrat întotdeauna după bunul său plac, obligat de împrejurări să lase erudiţiei locul pe care, în prima parte a vieţii sale, îl avea autenticitatea. „Câte îndrăzneli îmi îngăduiam în româneşte, pur şi simplu pentru că îmi cunoşteam cititorii“ – stă scris în *Fragments d'un journal*. Şi în alt loc: „am impresia că mi-am irosit posibilităţile“ sau „cred că cele mai bune cărţi ale mele vor fi scrise de un altul“. Marcat de destinul sud-est european al acomodării, Eliade nu-şi poate permite luxul unor opinii riscate decât – poate – în literatura sa. Impozanta sa operă ştiinţifică e, dimpotrivă, impregnată de prudenţă academică, de bun-simţ universitar. Nu ne putem imagina, într-o carte de Eliade, această frază a lui Jung: „Trebuie să-mi asum riscul de a fi confundat cu falşii profeţi, periclitându-mi, astfel, reputaţia, fruct al unei lungi cariere…“

Facultatea de adaptare e – prin natura ei – o facultate paradoxală. Ea conservă fiinţa, modificând-o însă substanţial. A avea ca notă specifică instinctul de acomodare echivalează, uneori, cu a avea ca notă specifică puterea de a-ţi atenua specificitatea. Şi e straniu să constatăm, în acest sens, că Eliade, cu datele structurale amintite mai sus, pare, până la urmă, integral absorbit de modelul central-european. Vorbind despre Jung, el îl compară cu un înţelept chinez sau cu un ţăran din sud-estul Europei. E de acord cu un student care opune citadinismul lui Freud ruralităţii lui Jung. Dar Eliade? Mai are el, sud-est european prin naştere, ceva dintr-un ţăran sud-est european? Mai are el – ca Jung – ruralitate, aşadar acces nemijlocit la mentalitatea arhaică? Judecând după operele sale ştiinţifice, s-ar spune că adaptarea i-a reuşit mai bine decât ar fi dorit-o… Şi acest *exces al reuşitei* e, parcă, uneori, preţul însuşi al capacităţii de acomodare. Când, în 1951, invitat la Ascona, Eliade îi povesteşte lui Jung un vis, interpretarea psihiatrului e destul de drastică: el e de părere că omul de ştiinţă din Eliade a reuşit să ucidă tot ce era în el vital, real, autentic în interesul pentru religii. Dacă – fie şi cu unele corective – interpretarea lui Jung e exactă, atunci splendida operă a lui Mircea Eliade e încă o ilustrare posibilă a dramei intelectuale a sud-estului european: drama de a avea – în dialogul cu restul Europei – toate atuurile, în afara aceluia – inefabil – de a se simţi, în cuprinsul ei, „acasă“.

Dar interpretarea lui Jung nu e totuşi exactă. Reuşita lui Eliade capătă, în anii săi târzii, un nimb pe care Jung nu-l putea bănui în 1951: pe atunci, savantul român se afla în plin efort, la jumătatea

drumului dintre „spiritul locului“ şi „axa lumii“. El opera un aspru transfer, în care părăsirea de sine era gestul imediat necesar al regăsirii de sine. Acum, conştient de toate riscurile întreprinderii sale, aşezat în aerul rece al „centrului“, dincolo de regionalisme, dar şi de universalismul electoral care bântuie uneori lumea, puţin obosit şi puţin singur, Eliade ştie cu siguranţă că, de la o anumită înţelepciune în sus, „centrul“ e peste tot: *Axa lumii e expresia verticală a oricărui spirit al locului*. Iar dacă există provincie, atunci provincia prin excelenţă e lumea însăşi, în întregul ei, în lumescul ei, în imensa ei dragoste pentru ne-lumea spiritului. Meritul suprem al lui Mircea Eliade e acela de a fi vorbit o viaţă întreagă despre această ne-lume ca şi cum ea ne-ar fi la îndemână.

Note

Un crepuscular:
Francesco Guardi

Profesorului ION FRUNZETTI

Prolog la Veneţia

„A stat scris, aşadar, în cartea destinului, pe pagina vieţii mele, ca în 1786, la 28 septembrie, seara, când ornicul arăta ceasul cinci, să pot cuprinde cu privirile pentru întâia oară Veneţia, pătrunzând în lagune dinspre Brenta şi, curând după aceea, să trebuiască să intru şi să vizitez acest minunat oraş-insulă, această republică a castorilor. Şi astfel, slavă Domnului, Veneţia nu mai este pentru mine un simplu cuvânt, un nume găunos, dintre cele care sperie adesea pe duşmanul vorbelor goale dinlăuntrul meu.“[186]

…Coborând, s-ar zice, în Veneţia direct din dosarele destinului său, Goethe pare a fi acompaniat în pasajul acesta de trompetele lui Händel. În chip neaşteptat, Veneţia avea să-i tempereze solemnitatea. Fie oferindu-i empiria bonomă a micilor bucurii („Piaţa de peşte şi nenumăratele produse ale mării îmi fac multă plăcere“), fie contrariindu-i sănătoasele deprinderi germanice („Dacă şi-ar ţine măcar oraşul mai curat…“).

Într-o seară, la începutul lui octombrie, a stat de asemenea scris în cartea destinului lui Goethe să vadă, la unul dintre cele optsprezece teatre veneţiene, o tragedie. La sfârşit, când scena se acoperise de cadavre, pe Goethe îl amuză să audă, printre aplauzele torenţiale ale publicului, strigătul: *Bravo i morti!*, un omagiu adus actorilor „doborâţi“ de-a lungul piesei de pumnale şi otrăvuri. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, strigătul acesta putea fi încă resimţit drept simplă anecdotă. Astăzi însă nu-l mai putem percepe ca pe un episod minor din cartea de drum a lui Goethe. El pare a fi frontispiciul paginii veneţiene din cartea destinului. Astăzi ştim că, în veacul al XVIII-lea, fiecare privire zvârlită asupra acestui „minunat oraş-insulă“ era un fel de a aplauda în marginea unei hecatombe.

Teatrul şi moartea sunt, la Veneţia, realităţi consanguine. Oraşul întreg e o patetică scenografie în care convenţia şi realitatea se întrepătrund. Înainte de a dispărea ca organism statal independent, la 17 octombrie 1797, prin tratatul de la Campo-Formio, Veneţia avea aerul de a-şi fi regizat dispariţia, de a o fi „jucat“, ca pe o enormă, premonitivă mascaradă. Amurgul istoriei ei evocă apoteoza unui actor care, interpretând moartea unui personaj, moare el însuşi dinaintea unei asistenţe entuziasmate de „firescul“ artei sale. De ambele părţi ale rampei, acelaşi tragic amestec de adevăr şi trucaj, aceeaşi confuzie de seriozitate şi joc, de hazard şi inexorabil. De-a lungul întregului

veac al XVIII-lea, Veneţia, răvăşită de fiinţa grimasantă a Carnavalului, a reuşit ca în acelaşi timp să mimeze moartea şi să moară cu adevărat. Pe canalele ei, artificiul devenise o formă – cea mai curentă – de naturaleţe. Şi atunci, a picta imagini din Veneţia însemna a face simultan pictură de observaţie şi pictură de imaginaţie, topografie şi fantazare.

Despre Guardi s-a spus că le-a practicat pe amândouă. Dar s-a aşezat un prea categoric hotar între acele imagini ale sale calificate drept *vedute* şi cele numite *capricci*. Specialişti îndelung antrenaţi în asemenea tranşante distincţii au ajuns să se întrebe asupra raporturilor cronologice dintre ele: a început Guardi ca un cuminte topograf, răspunzând cerinţelor pieţei, sau ca un pictor de peisaje închipuite? În care dintre cele două specii artistice se simţea mai acasă? Care îl reprezintă mai bine? Caracteristic pentru Guardi e însă tocmai un anumit echivoc al imaginii: exactităţile sale „naturaliste“ trec dincolo de evidenţa optică. „Realismul“ său nu rezultă din simpla observaţie a lucrurilor: e un conglomerat de presentimente. Invers, când pare a inventa ceva, el nu face, adesea, decât să *constate* o stare de fapt. Invenţie, combinaţie intelectuală pură erau ruinele lui Piranesi.[187] Francesco Guardi vorbeşte despre *realitatea* degradării. El pictează – cum observă Giulio Carlo Argan – nu ruine ale trecutului sau ruine visate, ci *ruina prezentului* însuşi, deosebindu-se astfel, în ciuda tuturor asemănărilor exterioare, de pictorii de ruine care proliferau în Franţa şi în Italia veacului său. Un zid descompus nu e, pentru maestrul veneţian, nici urmă arheologică, nici preromantică evocare a trecutului: e zidul descompus al cetăţii sale, cel pe lângă care se plimba zilnic. Ce e curios e că, dintre toţi contemporanii săi, Guardi pare singurul dispus să-l vadă… Ceilalţi hedonizau iresponsabil de la o serbare la alta.

Iar Veneţia nu ducea lipsă de serbări: era, mai întâi, *la Sensa*, Înălţarea, când somptuoase procesiuni de gondole escortau galera dogală (*il Bucintoro*) până la Lido. Urma o ceremonie simbolică tradiţională (*Sposalizio del mare*) şi, seara, un banchet mirific pentru toată lumea. Mulţimea petrecea în piaţa San Marco, iar nobilimea şi oaspeţii străini în Palatul Ducal. Mai erau apoi serbările parohiale (*le Sagre*), regatele, încoronarea dogelui, urmată de un mare bal şi, mai cu seamă, serbările carnavaleşti care începeau la 25 decembrie şi, cu câteva întreruperi, acopereau cam şase luni din an. Viaţa fiecărui veneţian era un slalom ameţitor printre jocuri de noroc, spectacole, petreceri, conspiraţii politice şi mascarade. Oraşul – după spusa lui de Brosses – avea de două ori mai multe curtezane decât Parisul şi toate erau *d'une douceur d'esprit et d'une politesse charmantes* („de o delicateţe a spiritului şi de o politeţe fermecătoare“). Costumaţia de bal a unei femei bogate putea costa, cu bijuterii cu tot, 30–40000 de ducaţi. Nu e

de mirare că, încă din secolul al XVI-lea, aristocraţia veneţiană scăpăta. Apăruseră faimoşii *Barnabotti*, un soi de patricieni „proletarizaţi“, instalaţi – modest – în cartierul San Barnaba.[188] Negustorimea în schimb, laolaltă cu circarii, şarlatanii de toate calibrele şi fabricanţii de măşti se îmbogăţeau. Mai ales fabricanţii de măşti. Căci în timpul Carnavalului, proaspăt îmbogăţiţii puteau lua masca nobilei obârşii, în vreme ce nobilii sărăciţi o luau pe aceea a averii. Prin acest subterfugiu, se obţinea „aparenţa unei egalităţi între oameni, care plăcea tuturor“[189]. Or, egalitatea, când e doar aparentă, e semn al haosului. Delirul carnavalesc odată declanşat, nimic nu-l mai putea opri; nici măcar moartea dogelui. Ea se ţinea tăinuită până la începutul postului, aşa încât verva petrecerilor să nu aibă de suferit. Într-un text privind „psihopatologia carnavalului“, Robert Volmat face, pe bună dreptate, o analogie între omul carnavalesc şi omul maniacal.[190] Alternanţa post–carnaval, singura care ritma desfăşurarea anului veneţian, seamănă cu alternanţa stărilor opuse ale psihozei maniaco-depresive. E deci o formă de ciclotimie şi, ca atare, un simptom de degenerescenţă. Şi aceasta mai ales într-o republică îmbătrânită cum era Veneţia secolului al XVIII-lea. Procuratorul Luigi Ballarini, într-o scrisoare din 1789 către ambasadorul Veneţiei la Paris, avea, prin urmare, destule motive să spună: „Pe-aici, Carnavalul nu încetează să degenereze şi totul e străbătut de melancolie.“ Veneţienii se încăpăţânau totuşi să ignore acest adevăr şi să sanctifice jumătatea de carnaval a anului ca pe o tonică feerie. Francesco Guardi, ultimul lor mare pictor, i-a contrariat aruncându-şi mereu privirile dincolo de focurile de artificii şi de *domino*-uri: către jumătatea de post a anului şi a sufletului veneţian…

„O sută de tablouri în căutarea unui autor…“[191]

Poate că trebuia să fii puţin străin Veneţiei pentru a-i percepe drama cu oarecare luciditate. Or, familia Guardi avea o incontestabilă componentă septentrională. Peisajul ei originar era Tirolul.[192] Ferdinand III al Austriei conferise întregului „clan“, încă din secolul al XVII-lea, un atestat de nobleţe. Un frate al tatălui lui Francesco fusese ofiţer în armata Bavariei; tatăl însuşi, Domenico, studiase pictura la Viena şi se căsătorise acolo cu o Maria Claudia Pichler. La Viena se născuse şi Gianantonio Guardi, fratele mai mare al lui Francesco. Abia în jurul lui 1700 Domenico şi Maria Pichler se mută la Veneţia, unde li se nasc ultimii trei copii: Maria Cecilia în 1702, Francesco în 1712 şi Nicolò în 1715. Un an după naşterea acestuia din urmă, la numai 38 de ani, Domenico, tatăl, moare şi atelierul său trece în subordinea băiatului cel mare, Gianantonio.

E limpede că începuturile artistice ale familiei Guardi poartă marca ambianţei vieneze. Domenico stătuse sub influenţa unui anume

Strudel devenit ulterior pictor de curte. Gianantonio nu avea cum să rămână în afara acestei influenţe care, prin el, se va fi răsfrânt şi asupra lui Francesco.[193] „Florile“ sale (datând din deceniul 1730–1740) aveau drept model, după Antonio Morassi, lucrările unui colaborator al lui Strudel: Werner Tamm.[194] Iar faptul că la bătrâneţe, o dată în 1788 şi apoi în 1792, Francesco Guardi simte nevoia să pornească spre Tirol, pentru a reîntâlni Mastellina natală, demonstrează o dată mai mult că pictorul nu la Veneţia se simţea acasă, ci la nord de ea, într-o lume mai patriarhală.

Familia Guardi funcţiona – în teritoriul picturii – ca o adevărată breaslă. Raporturile dintre meşter şi ucenic erau înlocuite de acelea dintre tată şi fiu sau dintre fratele mai mare şi cei mai mici.[195] Toţi cei trei băieţi ai lui Domenico au fost, asemenea lui însuşi, pictori. Tot pictor a devenit fiul lui Francesco, Giacomo. Cât despre Cecilia, ea s-a căsătorit cu celebrul Gianbattista Tiepolo şi a dat naştere tot unui pictor, în persoana lui Giandomenico Tiepolo. Obiceiul acesta – cu sunet medieval – de a practica orice meşteşug înăuntrul unei colectivităţi specializate, fie ea şi de ordin familial, era curent în Veneţia settecentistă şi, de altfel, în întreaga Italie. La Bologna, de pildă, se consacrase familia de „quadraturişti“ Bibiena. Talentul sau numai dexteritatea se transmitea de la unchi la nepot (ca în cazul Sebastiano Ricci – Marco Ricci), de la tată la fiu (Pietro Longhi – Alessandro Longhi) sau de la cumnat la cumnată (Giovanni Antonio Pellegrini – Rosalba Carriera). Rosalba Carriera lucra împreună cu cele două surori ale ei, Angela şi Giovanna. Un exemplu caracteristic este şi acela al familiei lui Canaletto: tatăl şi fratele său erau decoratori de teatru, iar Bernardo Bellotto, urmaşul său cel mai vestit, îi era nepot.

Pentru istoricul de artă, acest mod de solidarizare artistică în interiorul unui atelier de familie pune probleme extrem de complicate, când nu de-a dreptul insurmontabile. Aşa stau lucrurile dacă ne decidem a stabili care dintre operele de până la 1760 (anul morţii lui Gianantonio) ieşite din atelierul guardesc aparţin fratelui mai mare şi care lui Francesco: aceasta, în eventualitatea în care nu vom socoti colaborarea dintre cei doi atât de strânsă, încât să renunţăm a mai deosebi mâna unuia de a celuilalt. Titlul pirandellian al subcapitolului de faţă îşi află justificarea tocmai în acest persistent dubiu sub care sunt înregistrate, de obicei, imagini dintre cele mai diferite: scenele din viaţa Sf. Iosif păstrate în colecţia Lutomirski din Milano, amoraşii aflaţi azi la ambasada italiană de la Paris, madonele de la Belvedere di Aquileia şi Cerete Basso şi, mai ales, scenele din viaţa lui Tobie, pictate la Veneţia, în Biserica Arhanghelului Rafael. Toate laolaltă se integrează fără asperităţi în stilul veneţian tipic veacului al XVIII-lea pe linia Sebastiano Ricci, Giuseppe Bazzani, Piazzetta. Originalitatea lor ar consta totuşi, după Vittorio Moschini, într-o netă respingere a

oricărei reţete neoclasice.[196] Fiocco, prin 1932, nu se sfia să vadă în autorul unora dintre imaginile acestea un soi de „Boucher italian“, mai bun încă decât cel francez…

Multă vreme, până în 1916, Francesco Guardi nu a intrat în discuţie ca posibil semnatar al lucrărilor despre care vorbim. Abia la acea dată Fogolari îşi declară, într-un articol privind pictura bisericii din Belvedere, încrederea într-un Francesco exersat nu numai în domeniul vedutistic, ci şi în acela al picturii de figuri. Ipoteza lui e reluată şi adâncită de Giuseppe Fiocco în 1923: nu numai că Francesco a început ca pictor de mitologii şi scene religioase, dar el îl umbrea cu totul în domeniul acesta pe fratele său mai mare, Giovanni Antonio. Fiocco va fi contrazis de savanţi ca E.Modigliani şi H.Voss, dar reconfirmat de V.N. Lazarev, într-un articol din *Burlington Magazine* (1934). De la Lazarev înainte, abrupta prejudecată după care tot ce e reuşit artisticeşte trebuie atribuit lui Francesco, în vreme ce tot ce e nereuşit sau parţial reuşit aparţine lui Gianantonio a adus problema fraţilor Guardi într-un punct mort. În 1944 însă, Edoardo Arslan (într-un studiu apărut în *Emporium*) atrage atenţia asupra importanţei pe care Gianantonio o are în realizarea lucrărilor ieşite din atelierul familiei înainte de 1760. În sfârşit, în 1951, Antonio Morassi vorbeşte despre el ca despre un mare artist (tot în *Emporium*). Cercetătorul italian are apoi norocul să descopere, într-o colecţie particulară din Geneva, un desen în peniţă semnat „Giov. Antonio Guardi“, ale cărui superioare calităţi îi întăresc concluziile: fratele mai mare al lui Francesco e un plastician de anvergură, a cărui dotaţie se exprimă decisiv în toate tablourile la care a colaborat.[197] Morassi îi atribuie chiar în întregime pictura din Biserica Arhanghelului Rafael. La fel, Pietro Zampetti, Denis Mahon ş.a. Tot lui Antonio i se atribuie imaginile alegorice gândite pentru palatul Suppiei şi păstrate azi în colecţia Cini din Veneţia. Sinding-Larsen şi veteranul Fiocco nu se lasă convinşi totuşi atât de uşor. Ultimul ţine, inflexibil, la semnătura lui Francesco, iar cel dintâi, sesizând unele afinităţi dintre *Scenele din viaţa lui Tobie* şi *Miracolul Sf.Hyacinth*, presupune coexistenţa stilistică a celor doi maeştri în limitele aceleiaşi pânze. Se acceptă, în genere, că Antonio e mai uşor clasabil la rubrica unui academism de coloratură rococo, în vreme ce Francesco – de un „patetic intimism“[198], iubitor de observaţie concretă, de detaliu peisagistic şi de contururi vehement spulberate în atmosferă (ceea ce unora, lui Piazzetta de pildă, li se părea carenţă a desenului) – intră mai greu în sistematica obişnuită a stilurilor. Bravurii lui Antonio el îi adaugă *personalitatea*. Aflat, la început, sub autoritatea fratelui său, Francesco îşi desăvârşeşte mijloacele fără grabă, ca unul căruia nu-i venise încă ceasul. În unele desene timpurii, se mai simte, poate, adierea stilului nordic (*Pietà* de la Muzeul din Bassano). Câte o compoziţie lasă să

transpară soluţii din repertoriul lui Tintoretto. Sunt „citaţi“, alteori, Magnasco, cei doi Ricci, Giuseppe Maria Crespi sau Zuccarelli. De altfel, una dintre „afacerile“ curente ale atelierului Guardi era executarea de cópii după artiştii consacraţi şi ceruţi de o largă clientelă: Domenico Feti, Pittoni, Piazzetta, Solimena etc. „Veduta“ se vindea mai prost din cauza concurenţei masive a lui Canaletto. Efortul *rentabil* era cuvântul de ordine al atelierului şi, chiar dacă nu încuraja maximal creativitatea, el era un foarte bun argument pentru întreţinerea virtuozităţii. În mulţimea de imagini care îşi caută, cum am văzut, autorul, pendulând între paternitatea lui Antonio şi aceea a lui Francesco, putem identifica, din când în când, şi situaţia inversă: a autorului care îşi caută imaginile dincolo de comenzi impuse, de reţete de familie şi de calcule comerciale. Francesco Guardi – deja matur – e categoric prezent în ciclurile decorative de la Belvedere, Cerete şi Veneţia. Dar nu e prezent cu *vocaţia*, ci cu simpla lui, fermecătoare, *dotaţie*. Aventura vedutei, pe care o presimţise încă de prin 1750, abia după sfârşitul lui Antonio îl va putea absorbi definitiv. Ca să participăm şi noi, în cunoştinţă de cauză, la aventura aceasta, avem nevoie, mai întâi, de o scurtă pregătire istorică.

Scurtă istorie a vedutei

În traducere literală, *veduta* înseamnă „ceea ce se vede“. Dar expresia „ceea ce se vede“ nu e lipsită de o ambiguitate care va marca întreaga istorie a genului vedutistic în Italia secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Pe de o parte, „ceea ce se vede“ indică domeniul purei exactităţi optice. A picta ceea ce se vede *aşa cum se vede* înseamnă a împinge scrupulul topografic până la un naturalism de tipul fotografiei. Dar „ceea ce se vede“ poate avea şi o nuanţă în plus: poate însemna „*doar* ceea ce se vede“ sau, altfel spus, „ceea ce nu face *decât* să se vadă“, aparenţă, vizualitate pură. Şi într-un caz, şi într-altul se conturează ca obligatorie – pentru pictor – o anumită tehnică iluzionistă. Dar nu e acelaşi lucru a fi preocupat de *exactitatea* iluziei (cazul vedutei-fotografie) sau de *iluzia* exactităţii (cazul vedutei-scenografie). În primul caz, predomină un descriptivism de obârşie nordică, în cel de-al doilea predomină teatralitatea barocă. Să urmărim, rând pe rând, aceste două variante tipologice, atenţi la eventuala lor întrepătrundere.

Veduta esatta (*veduta dai luoghi*) a evoluat în prelungirea peisajului urban, cultivat în Olanda secolului al XVII-lea de talente dintre cele mai diverse, de la Van der Heyden şi Pieter de Hooch, la Jan Vermeer. Şi nu întâmplător cel care a consolidat genul în Italia este Gaspar Van Wittel, un olandez stabilit la Roma în jurul lui 1675 şi devenit, pentru patria sa adoptivă, Vanvitelli sau Gaspare „degli Occhiali.“[199] Interesul străinului venit în Italia pentru consemnarea conştiincioasă a

priveliştilor din jurul său ţine de un tabiet turistic banal, pe care călătorii coborâţi de dincolo de Alpi nu aveau cum să nu-l adopte. Roberto Longhi găseşte însă şi la un italian al veacului al XVII-lea un anumit gust pentru precizia filologică, explicabil prin cultul pentru clasicitate, care, în epocă, începea să capete temei arheologic: e pictorul de ruine antice Viviano Codazzi[200], un pictor de ruine care nu poate fi calificat drept „preromantic“, căci imaginile sale nu au tonul elegiac şi retrospectiv al „picturii de ruine“ practicate, în secolul următor, de un Hubert Robert. Codazzi face vedută *secundum veritatem* (= potrivit adevărului), străină de spiritul idealismului antichizant. La limita tendinţei inaugurate de el şi hrănită de o puzderie de topografi minori în întreaga Europă se află cristalinitatea lui Canaletto şi corectitudinea rece a lui Bellotto.

Care era publicul dispus să finanţeze producţia acestui tip de artă? Pentru a răspunde, e suficient să invocăm *furor*-ul călătoriilor spre sud, al cărui apogeu e atins mai ales după tratatul de la Utrecht (1713), când se constituie moda „marelui tur“. Episodul central al acestui mare tur european, recomandat fiecărui om de cultură (în Anglia mai cu seamă), era Italia, iar din Italia, Veneţia. În fiecare an muribunda republică primea câte 30000 de vizitatori străini, începând cu *des nouveaux riches* mânaţi de vulgare snobisme şi terminând cu capete încoronate.[201] „Cine n-a văzut niciodată Italia – spunea Johnson – se simte întotdeauna puţin inferior faţă de cei care au văzut-o.“ A fi văzut Italia devenise, aşadar, un soi de atestare mondenă pe care călătorii se grăbeau să o confirme, fie aducând cu ei drept *souvenir* propriul lor chip pictat de artişti italieni (de Rosalba Carriera, de pildă), fie cumpărând din piaţa San Marco „vederi“ expuse acolo pentru vânzare de un Canaletto sau, mai târziu, de un Guardi. Vedutele erau, aşadar, ceea ce sunt astăzi cărţile poştale ilustrate: un produs de export, o industrie locală destinată aproape în exclusivitate turiştilor. „Compendiile“ italieneşti care înregistrau, în secolul al XVIII-lea, reuşitele picturii contemporane lor nu găseau de cuviinţă să pomenească de pictorii vedutişti. Opera lor nu-i interesa pe amatorii de artă italieni, părând a trece mai mult drept o performanţă artizanală. Pentru străini, ei nu erau totuşi mai puţin celebri. Pe de altă parte, trebuie să admitem că vocaţia multora dintre vedutişti nu era pe măsura îndemânării lor. Dacă ar trăi în zilele noastre, Gaspar Van Wittel sau primul ilustrator notoriu al Veneţiei, Luca Carlevarijs (pe care o răutăcioasă legendă îl descrie murind de apoplexie la 1730 din cauza succeselor elevului său Canaletto), n-ar fi făcut pictură, ci ar fi patronat mari firme ale industriei fotografice. Aspectul pragmatic al vedutismului realist nu era însă fără corespondent în estetica secolului al XVIII-lea, teza „utilităţii“ artelor frumoase fiind, se ştie, tipică acestui secol. Să adăugăm că obsesia exactităţii strict optice va fi

trecut drept foarte comodă într-o Veneţie în care – după spusele lui Montesquieu – „numai ochii se pot bucura, dar inima şi spiritul nu“. Cea mai bună propagandă pe care veneţienii şi-o puteau face era să reproducă *fără comentarii* strălucirea exterioară a oraşului lor aşa încât abisul care îl pândea să fie uitat. Ironia momentului făcea, prin urmare, ca vedutele, născute pentru a-i ajuta pe străini să-şi aducă aminte de Veneţia, să provoace veneţienilor înşişi uitarea ei. În realitate, oraşul era ceea ce toţi ştiau că este, fără a o recunoaşte: o „paradă de aparenţe“, îndărătul căreia totul agoniza.[202]

Pentru a-şi încadra bine imaginea şi pentru a găsi perspectiva corectă, vedutiştii se foloseau de *camera ottica*, un instrument optic care, deşi cunoscut încă de pe vremea lui Dürer, nu înceta încă a fascina. Contele Algarotti, unul dintre cele mai pitoreşti personaje ale epocii, îi descrie sumar mecanismul: „…cu ajutorul unei lentile de sticlă şi al unei oglinzi, se construieşte un aparat care transpune imaginea unui obiect sau a unui tablou oarecare pe o foaie de hârtie […]. Acest ochi artificial se numeşte cameră optică. Nefiind traversată decât de razele luminoase provenite de la obiectul vizat, ea dă o imagine de o claritate şi de o forţă excepţionale. Nimic nu e mai plăcut vederii şi mai util decât un asemenea tablou. Contururile sunt precise, perspectiva şi clarobscurul sunt de un realism uimitor, iar culoarea e vie şi puternică totodată.“[203] Algarotti simte totuşi că rigoarea stereoscopică a imaginii obţinute cu ajutorul unui instrument ca acesta e o „dulce minciună“. În definitiv, „cu un astfel de instrument poţi discerne lucruri pe care altfel nu le poţi vedea“. Pentru cel care priveşte într-o *camera ottica*, viaţa nu e – notează cu îndreptăţire Michael Levey – decât un „joc optic“. Pictorul observă şi reproduce un spectacol la care, în fond, nu participă.[204] Dar această neparticipare care, în prima clipă, garantează „obiectivitatea“ documentară a vedutei sfârşeşte, în cele din urmă, prin a-i reduce corporalitatea, prin a o transforma într-o construcţie *abstractă*. Spaţiul pictat nu mai e cel real. E o invenţie obţinută mecanic, o simplificare tipic „iluministă“, potrivit căreia *a vedea bine* nu înseamnă decât a vedea *ordonat*, sintetic. E ceea ce caracterizează – după Giulio Carlo Argan – lucrările lui Van Wittel.[205] Refuzând orice emotivitate, ele au mai curând limpezimea unei ecuaţii decât consistenţa imediatului. Claritatea vedutei „realiste“ evocă *topos*-ul cartezian al „clarului şi distinctului“. Mentalul predomină asupra senzaţiei, deşi punctul de plecare fusese tocmai acurateţea celei de-a doua. Şi aceasta pentru că, vrând-nevrând, văzul în sine şi, cu atât mai mult, reprezentarea plastică sunt *artificii* de un fel sau de altul, predestinate a manipula realul ca pe o materie primă. Privirea pe care vedutistul o plimbă peste lucruri are efectul pe care lava Vezuviului l-a avut căzând asupra oraşelor din preajmă. Ea *conservă* realul, îl *fixează* până la imobilitate,

dar face aceasta pârjolind tot ce e viu, ucigând ceea ce vrea să conserve. Aşa se explică de ce până şi cea mai corect imitativă vedută câştigă, cu trecerea timpului, o metafizică patină… Ea oferă simultan spectatorului densitatea lumii şi improbabilitatea ei; ea defineşte actualul ca inactualitate.

Veduta ideata (sau *di fantasia*) e, de la bun început, prin intenţie măcar, mai „artistică“ decât veduta *esatta*. Ea nu foloseşte realul decât ca alfabet al imaginarului şi, în locul exactităţii, vrea *efectul*, expresivitatea, emoţia. Veduta exactă era antibarocă prin definiţie. *Veduta ideata* e barocul însuşi. Evident, şi sursele ei sunt diferite. Ea derivă, se pare, din decorul manierist (tip Tibaldi), conturându-se ca gen specializat de-a lungul secolului al XVII-lea prin artişti ca Angelo Colonna sau Agostino Miteli, iar în secolul al XVIII-lea, prin şcoala „quadraturiştilor“ bolognezi din familia Bibiena. „Quadraturiştii“ (pictori de perspective arhitectonice) şi aşa-numiţii *prospettici* (dintre care mai cunoscut era Vittorio Maria Bigari) se ilustrau în mod curent prin executarea decorurilor necesare reprezentărilor teatrale şi serbărilor publice. Pentru ei, perspectiva, arhitectura urbană sau ruinele vechi prezentau un interes primordialmente scenografic. Erau „recuzită“, material retoric. De altfel, Marco Ricci, care pentru această specie a vedutei e ceea ce Carlevarijs fusese pentru cea „optică“, colaborase, la Londra, în 1709, cu Giovanni Antonio Pellegrini, pentru realizarea unor decoruri de teatru. Canaletto însuşi – care, după Brandi, datora mai mult lui Ferdinando Bibiena decât lui Van Wittel[206] – făcuse în tinereţe experienţe asemănătoare, ca să nu mai vorbim de unul dintre maeştrii prezumtivi ai lui Guardi, Michele Marieschi. În sfârşit, între scenografii bolognezi se formase şi Giovanni Paolo Pannini (1691–1765?), cel dintâi artist, înainte de veneţieni, dispus să-şi dedice întreaga dotaţie omagierii grandilocvente a unui oraş: Roma.

Din Marco Ricci – care nu mai înţelegea, ca Van Wittel, să facă *portretul* locurilor pictate, ci *lectura* lor sentimentală[207] – s-au desprins două subspecii ale vedutei „ideate“: una ne va interesa mai puţin, e cea pronunţat *rococo* a unor Zuccarelli şi Zais, autori de arcadiene *capricci*. Cealaltă, străină de coregrafiile roze atât de gustate în epocă, va culmina cu construcţiile tragice ale lui Piranesi şi cu vedutele inimitabile ale lui Francesco Guardi. În Guardi – prin Marco Ricci – se împlineşte destinul unei picturalităţi exasperate pe care abia secolul al XX-lea va şti să o redescopere şi să o înţeleagă cum se cuvine. Marco Ricci îl întâlnise la Milano pe Magnasco, a cărui tuşă fanatică purta amprenta formelor destrămate ale lui El Greco şi a drasticei atmosfere din peisajele lui Salvator Rosa. Amintiri din desenele lui Callot şi din arhitecturile fantasmagorice ale obscurului Monsù Desiderio treceau de asemenea, prin Magnasco şi Marco Ricci, către un Guardi îndeajuns

de modern pentru a suporta competiţia cu cvasicontemporanul său Francisco Goya. De fapt, între cei doi era diferenţă de o generaţie. Dar Guardi devenise întru câtva contemporan cu Goya înainte ca Goya să devină contemporan cu sine, înainte, aşadar, de momentul în care spaniolul a părăsit confortul cartoanelor de tapiserie pentru a trimite asupra lumii herghelia tuturor coşmarurilor sale.

O „conversiune“, o mutaţie dintr-un registru într-altul trăise şi Guardi pentru a ajunge de la imagistica primei sale tinereţi – împărţită cu fratele mai mare – la aceea a vedutei. Când s-a produs această conversiune? După unii, ea nu putea avea loc înainte de moartea lui Gianantonio, survenită în 1760. Francesco s-ar fi apucat, prin urmare, de peisaj abia pe la 48 de ani. Deşi precedente ale unei asemenea târzii reformulări tematice există în istoria artei (Poussin, de pildă, a devenit şi el „peisagist“ abia către sfârşitul vieţii), e greu de acceptat ca un artist febril ca Guardi să-şi fi asumat destinul cu o astfel de întârziere.

Problematică este şi identitatea maestrului sub al cărui patronaj el şi-a început „specializarea“ de vedutist. O tradiţie care merge de la Pietro Gradenigo la Simonson vede în Francesco un şcolar al lui Canaletto. Antonio Morassi a descoperit însă, în colecţia ducelui de Buccleuch, unsprezece vedute de tinereţe făcute în colaborare cu Michele Marieschi, ceea ce a dus la supoziţia unei ucenicii în atelierul acestuia şi a unui debut vedutistic în jurul lui 1740, aşadar înainte ca Guardi să fi împlinit treizeci de ani.[208] Firește, un pictor cu ascendentul căpătat în ambianţa veneţiană de Canaletto se impunea, ca model, oricărui artist mai tânăr. Cu toate acestea, deosebirile dintre el şi Guardi rămân mai mari decât apropierile. Iar atunci când se poate totuşi vorbi de o imitaţie guardescă a maestrului mai în vârstă, ea pare fixată la momentul stilistic pe care Canaletto îl atinsese în jurul lui 1725 (efecte dramatice, exploatare violentă a clarobscurului etc.). Să fi trecut atunci Francesco prin atelierul său încă de la optsprezece ani, urmând să fructifice ceea ce acumulase în prima tinereţe abia către 1750?[209] O ipoteză mai cumpănită formulează, în 1968, Denis Mahon.[210] Pe la 1740, Guardi îşi încearcă mâna ca pictor de *capricci*, în maniera lui Marco Ricci. La 1750, când, aşa cum reiese din corespondenţa cu Carlo Cordellina, el îşi câştigase, înăuntrul atelierului lui Gianantonio, o poziţie mai autonomă, Francesco abordează veduta *esatta*, în lucrări precum cele aflate azi la muzeul din Baltimore. Marieschi murise în 1744, Canaletto plecase în 1746 la Londra, de unde n-avea să revină decât peste zece ani, iar Bellotto plecase în 1747 la Dresda. Împrejurările erau deci prielnice unei specializări care, pentru a se consolida, nu mai trebuia să ţină seama de o concurenţă prea severă. Întâietatea cronologică a *capriccilor* faţă de vedutele *esatte* nu e însă unanim acceptată. După Edoardo Arslan,

episodul „romantic“ al lui Guardi survine abia după 1770, aşadar după o îndelungă practică de vedutism *secundum veritatem*.[211] În ce ne priveşte – am spus-o încă din primele pagini ale textului nostru –, această dispută nu ni se pare relevantă. Francesco Guardi, deşi intrat în istoria vedutismului în succesiunea lui Marco Ricci mai mult decât în aceea a lui Carlevarijs, e cel dintâi şi ultimul pictor veneţian în arta căruia *veduta esatta* şi *veduta ideata* se contopesc, pentru a reflecta chipul unei Veneţii care, şi ea, devenise un amestec de *Venezia esatta* şi *Venezia di fantasia*.

Vidul lagunei

Semnul specific al artei lui Guardi ar fi de căutat, aşadar, în capacitatea sa de a cuprinde în unicitatea fiecărui tablou două Veneţii în loc de una: o Veneţie a preaplinului somptuar, laolaltă cu o Veneţie a pustiului istoric. Cu alte cuvinte, Guardi percepe, de jur-împrejurul Veneţiei nemijlocit *prezente*, un cearcăn de *absenţă*, o înteţită pândă a vidului. Dar a vorbi, pornind de aici, despre tristeţea subiacentă a picturii guardeşti e – deşi legitim – prea puţin încă. Guardi nu e un simplu ilustrator al sfârşitului veneţian: el rămâne, înainte de toate, un ilustrator al exuberanţei de a fi pictor. Dificultăţile de care ne izbim, ca istorici ai artei, ori de câte ori avem de atribuit şi de datat o lucrare a acestui artist exprimă tocmai temperamentul cuiva care nu a avut răbdarea de a-şi contabiliza opera, de a pune în ea altă ordine decât aceea, inefabilă, a creaţiei. Orice catalog al picturii lui Guardi e o juxtapunere de aproximaţii cronologice în care recunoaştem, până la urmă, omogenitatea stilistică a unui singur gest. Aceeaşi semnificaţie are, fără îndoială, tradiţia care consemnează *rapiditatea de execuţie* a lui Guardi. Nu era vorba nici de superficialitatea purei îndemânări, nici – cum insinuau, meschin, contemporanii – de lăcomia câştigului. Nu era, în sfârşit, nici efortul titanic al unui artist care se teme a nu avea dinainte destul timp pentru a-şi realiza proiectele. Era doar o imensă plăcere de a face meserie, de a lucra. Era, de asemenea, o formă de graţie, şi de îndrăzneală. Trebuie să ne întoarcem la obârşiile manierismului, la unele pasaje din scrierile lui Vasari, pentru a înţelege sensul acestui *fa presto* al lui Guardi. Vasari opunea minuţiei studioase a marilor maeştri din Quattrocento curajoasa dezinvoltură a unora dintre artiştii veacului său. Dezinvoltura aceasta – în care Anthony Blunt vedea o variantă de *sprezzatura* (nonşalanţa recomandată de Castiglione curteanului perfect) – scutea opera finită de uscăciune, asigurându-i cuceritoarea naturaleţe a vieţii.[212] În pictura lui Vasari însă, ca şi în aceea a altor manierişti, viteza de lucru ascundea uneori şi stricta ambiţie a performanţei, a recordului, ceea ce avea să provoace, din partea clasicizanţilor de mai târziu (Bellori, Félibien etc.), o radicală penalizare. La Guardi, rapiditatea e un

corelativ al inspiraţiei. Ea e consecinţa firească a unei greu disciplinabile pofte de expresie. De aceea, în vedutele sale, *tragicul spectacolului* înregistrat conlocuieşte straniu cu o nedisimulată *bucurie de a picta*. Rezultă un efect de „dulce-amărui“ pe care, uneori, Guardi îl are cu Watteau. Chiar când ceea ce se vede nu mai are nimic sărbătoresc – şi e limpede că sub privirea artistului până şi festivităţile dogale întruchipează mai mult rutina splendorii decât splendoarea însăşi –, imaginea pictată se înscrie într-un sărbătoresc al reuşitei plastice care interzice privitorului orice formă de sentimentalism, de participare rudimentar psihologică la evenimente. De altfel, Guardi reuşeşte frecvent, prin miracolul talentului său, să-şi înalţe discursul dincolo de contingenţele Veneţiei. Decadenţa oraşului devine un caz particular al legilor timpului, *o metaforă universală a decadenţei*. Iar în această metaforă simţim configurându-se un mod de a gândi lumea şi istoria care e tot atât de puţin al emotivităţii contingenţiale pe cât este al unui raţionalism naiv apodictic. Altfel spus, degradarea zilnică nu stârneşte nici lamentaţia, nici aforismul. Agonia Veneţiei e contemplată cu gravitate, dar, parcă, de pe înălţimea tăcută a unei consolatoare înţelepciuni. Oricât de umbroasă, pictura lui Guardi nu e niciodată o emfatică ieremiadă. Ea are, în luciditatea ei, un soi de pace expozitivă, care tulbură fără a îngrijora. Şi, dacă vom încerca să identificăm, în epocă, corespondentul teoretic al acestei picturi, nu-l vom găsi – cum au făcut-o alţii, forţând lucrurile – în filozofia kantiană[213], ci, mai curând, în gândirea lui Giambattista Vico. Fără să vedem contaminări exprese acolo unde nu sunt de invocat decât obscure afinităţi, percepem în arta lui Francesco Guardi o înţelegere a marilor ritmuri ale istoriei, analogă celei din *Ştiinţa nouă* (1725). Atribuim liricelor *capricci* guardeşti aceeaşi valoare de adevăr pe care Vico o atribuie poeziei şi, de aceea, nu credem că artistul însuşi făcea vreo deosebire între vedutele *dal vero* şi cele *ideate*. Punem o anumită subtilă resemnare, ce ni se pare a străbate imagistica lui Guardi, pe socoteala unei foarte exacte intuiţii a timpului ciclic, compus, după spusa lui Vico, din *corsi e ricorsi*, din dispariţii şi reîntoarceri. Şi, mai ales, interpretăm deosebirile dintre vedutismul veneţian curent (model: Canaletto) şi vedutismul lui Guardi ca pe un fenomen echivalent deosebirilor de doctrină şi metodă dintre Vico şi Descartes. „Filozofii – spunea Vico – au îngreunat spiritele cu metoda lui Descartes, pretinzând, cu percepţia lor clară şi distinctă, a putea reface fără efort tot ce se găseşte prin biblioteci…“ Dar claritatea – continuă gânditorul napolitan – „e mai curând viciul raţiunii umane, decât virtutea ei“. Or, revoluţia stilistică a lui Guardi constă tocmai în abolirea clarităţii stereoscopice a predecesorilor săi, în favoarea unei intuitivităţi pline de infinite nuanţe.

Pentru a trece, aşadar, de la reprezentarea limpezimii lagunei

venete la reprezentarea vidului ei, pictorul a trebuit să-şi regândească, fără menajamente, mijloacele. Atenuarea clarităţii înseamnă, mai întâi, *atenuarea luminii*. Soarele coboară de la zenit spre crepuscul. Eclerajul capătă, prin aceasta, reflexe de argintiu selenar. Spectacolul luminat iese din specia familiarităţii diurne, se înstrăinează de experienţa comună, pentru a se contamina de misterul blând al unei universale înserări. Lumea e mai tăcută, mai nemişcată şi mai opacă. Cerul atârnă mai greu, apele devin vâscoase, contururile se zdrenţuiesc, roase de penumbre. Materia corpurilor pictate nu mai e o oglindă a luminii sau suportul pe care lumina se odihneşte: ea devine *lumină condensată* până la limita întunericului. Asistăm, prin urmare, la un eveniment fizic şi spiritual de felul aceluia pe care Hans Sedlmayr l-a analizat ca definitoriu pentru cultura modernă: secularizarea luminii şi, în ultimă instanţă, destrămarea sau radicala modificare a statutului ei.[214]

Privitorul care va aşeza alături un tablou de Canaletto şi unul de Guardi nu va întârzia, probabil, să constate că pictura celui din urmă ne introduce într-un univers de siluete, ritmuri şi substanţe aflate „cu un pas mai aproape de nefiinţă“ decât cele din pictura primului. Lumea lui Canaletto e mai elaborată, mai consistentă şi pare, de aceea, mai durabilă. Lumea lui Guardi tinde să reintre în indistinct, aspiră la nedeterminare. Născută din haosul apelor, Veneţia cere, în sfârşit, cu oboseala lui Hyperion, să se întoarcă în haosul lor. Şi o cere pe limba lui Guardi. Căci în materie de expresie a vidului – el dovedea o competenţă pe care numai arta orientală o putea concura.

Oarecari afinităţi între veduta guardescă şi peisajul vechi chinezesc au fost percepute de timpuriu. În 1908, Simonson era chiar excedat de acest abuz comparatist, temându-se că el ar putea diminua originalitatea pictorului veneţian.[215] Şi totuşi, în câteva dintre capodoperele sale, Guardi evocă în chip spontan lumea extrem-orientală. Pare să fie vorba – concede, între alţii, Roberto Longhi – de o „genială asimilare a limbajului prescurtat al poeziei figurative orientale, pe care artistul l-ar fi putut «sorbi» din ceştile de cafea“[216]. Dar în veacul al XVIII-lea, prezenţa în Europa a Extremului-Orient, a Chinei în primul rând, era departe de a avea discreţia imageriei minore a porţelanurilor. Sinofilia plutea în aer. Şi dacă pentru Guardi nu avem documente care să ateste frecventarea sistematică a perimetrului stilistic chinezesc, asemenea documente există pentru mulţi dintre artiştii importanţi ai veacului său: Watteau, Fragonard, Boucher, ca să nu mai vorbim de decoratori specializaţi în *chinoiseries* ca Pillement sau Huet. Schimbul dintre China şi Europa era, de altfel, în secolul al XVIII-lea, biunivoc.[217] Un compatriot al lui Guardi, iezuitul milanez Giuseppe Castiglione, va face, la Peking, începând din 1715, o neobişnuită carieră de pictor, sub numele Lang Shih-ning. De

la Marco Polo la Matteo Ricci şi Matteo Ripa, Italia avea, în definitiv, o lungă experienţă de contact cu Asia. A miza pe această experienţă în comentariul unui peisagist ca Guardi nu e deci o extravaganţă. Lucrările sale sunt, prin ele însele, probe îndestulătoare. Construcţia arborilor din unele *capricci*, caligrafia de vâsle şi catarge din care se întrupează faimosul Bucintoro în una dintre pânzele de la Luvru, rezolvarea expeditivă a siluetelor care cravaşează suprafaţa pictată a atâtor tablouri şi, mai ales, *suveranitatea vidului* în câteva dintre cele mai pure reuşite plastice ale artistului sunt martori categorici ai unei „informaţii“ optice orientale pe care n-o putem trece cu vederea, chiar dacă Guardi însuşi nu o resimţea, în mod conştient, ca pe un reper.

Explorarea virtuţilor stilistice ale vidului este în suficientă măsură caracteristică artei guardeşti pentru a merita o mai insistentă reflecţie.[218] Să pornim, pentru aceasta, de la nemijlocirea imaginii. Iată, de pildă, acea *Vedere a lagunei* cu Turnul Marghera, aflată la Londra. „Figuraţia“ acestui tablou este de un laconism vecin cu tăcerea. Un larg plan orizontal – ca de stampă japoneză derulată – se organizează în jurul a două repere verticale: catargul bărcii din primul plan şi, spre dreapta, în fundal, Turnul Marghera. Nemişcarea acestei ordini rectangulare capătă doar câteva accente dinamice prin cele două-trei diagonale, pitoresc regizate în stânga compoziţiei. Spaţiul întregii imagini se constituie prin dialogul netulburat a două viduri: vidul cerului şi vidul apei. Pictorul nu pare interesat să reproducă specificitatea plastică a celor două viduri, ci, mai curând, substratul lor comun, echivalenţa lor ideală. Tot ce e volumetric în acest peisaj are strictamente rolul de a exalta golul, absenţa, nevolumetricul. Tipica anvelopă argintie a picturii lui Guardi, obţinută din combinaţii de alb, negru şi ocruri verzui, adaugă ansamblului o inconfundabilă notă spectrală.[219] Totul e răcoare crepusculară, linişte fluidă, imobilitate. Nimic mai antibaroc decât această imagine. Pictura a devenit, înăuntrul ei, o formă subtilă de *pasivitate*. Gestul creator renunţă a mai fi ofensiv; orice agresivitate retorică e anulată. Formele, în loc de a declama, se mulţumesc să enunţe. Şi, dacă e posibil, să enunţe monosilabic. Nici o intruziune a cantitativului nu e tolerată în acest tablou: nici măcar cantitativismul – de tip matematic – al perspectivei. Între primul plan şi planul ultim, nu există, practic, un spaţiu intermediar, o tranziţie riguros calculabilă, o gradare. De fapt, în afara bărcii din stânga, *totul* în acest tablou e îndepărtat, şi anume reductibil la un singur plan al depărtării. Cu alte cuvinte, în măsura în care tot ce apare în imagine (minus barca din stânga) e exprimat în termenii unei unice suprafeţe (o suprafaţă aflată în preajma liniei orizontului), putem spune că Guardi obţine aci o *depărtare fără adâncime*, o depărtare plată, în care e loc mai curând pentru siluete decât pentru corpuri. Depărtarea fără adâncime, depărtarea *aspaţială*

este condiţia de existenţă a *irealului*. Şi realitatea comună a bărcii din stânga nu face decât să confirme irealitatea peisajului din restul imaginii. Acelaşi procedeu e reluat – cu consecinţe asemănătoare – şi în altă capodoperă a artistului: în preţioasa *Gondolă pe lagună* de la Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano. Aci, toate mijloacele puse în joc în peisajul de la Londra îşi sporesc efectul. Turnul Marghera avea încă – în planul ultim al peisajului analizat – o prezenţă autoritară; iar planul ultim însuşi, deşi – cum am spus – apărea unificat într-o suprafaţă omogenă, lăsa încă loc unor minime nuanţe spaţiale: o subţire limbă de pământ se detaşa, de pildă, de linia fundalului, avansând uşor spre privitor. În „Laguna“ de la Milano, contrastul dintre „aproape“ şi „departe“ e absolut. Arhitectura aşezată pe firul orizontului nu pare decât o îngroşare a ductului său. Bărcile care plutesc dinaintea malului sunt simple umbre. Iar saltul de la ele la marea barcă din avanscenă e uriaş. Pe scurt, suntem confruntaţi cu *una dintre cele mai eliptice imagini ale artei europene*. Şi totuşi, din economia extremă a limbajului şi, pe de altă parte, din proporţia modestă a pânzei (lucrarea e, ca mai toate lucrările lui Guardi, de mici dimensiuni) rezultă, în mod neaşteptat, senzaţia netă a amplorii, a spaţiului vast prin tocmai faptul de a fi nelocuit.

Este momentul ca – pornind de la asemenea imagini – să revenim apăsat asupra acelei însuşiri a picturii guardeşti care o distinge tranşant de a altor vedutişti şi, în primul rând, de a mai vârstnicului Canaletto. Guardi este singurul dintre „topografii“ Veneţiei care, dincolo de împestriţarea carnavalescă a oraşului, dincolo de locvacitatea pieţelor sale, percepe pustietatea aspră a lagunei. Desigur, ca şi Canaletto, „elevul“ său este mereu obligat de clienţi să reproducă aglomeraţia Veneţiei, delirul suprapopulării ei. Dar chiar şi în aglomeraţie, şi mai ales în ea, Guardi simte prezenţa devastatoare a lagunei, miasma ei funestă. Ca mai târziu Baudelaire, pictorul italian vede neîncetat, dedesubtul splendorii, stigmatele morţii. Chiar şi în fastul unei adunări ca aceea prilejuită de concertul dedicat arhiducilor ruşi care vizitau Veneţia în 1782 (München, Alte Pinakothek), singura realitate pictată e amorful. Corpurile umane sunt simple arătări, accidente de umbră şi lumină. Desfigurate de vacuitatea proprie, ele au paloarea şi anonimatul trupurilor de înecaţi. Malurile lagunei par să fi invadat totul.

În tablourile lui Guardi, chiar şi în acelea din care mulţimea nu lipseşte, e mai multă singurătate decât în tablourile lui Canaletto. Mai multă singurătate, mai puţin eveniment şi mai puţin zgomot. Veneţia lui Canaletto e o Veneţie solară şi activă. A lui Guardi e macerată de semiîntuneric şi sătulă de faptă. Când festivităţile dogale sunt pictate de Canaletto sau gravate de Brustolon, scena e plină de *participanţi*, de actori. Când acelaşi moment trece sub privirea lui Guardi,

participanţii devin mai curând *spectatori*, scena e invadată de public. Iconografia guardescă abundă în *motivul mulţimii care stă şi priveşte*: văzute din spate, ca nişte adevărate embleme ale placidităţii dornice a uita de sine dinaintea câte unui eveniment mai mult sau mai puţin spectaculos, grupuri umane compacte contemplă fie zborul în balon al contelui Zambeccari, fie ceremoniile papale din piaţa San Zanipolo, fie vreo trupă de acrobaţi, fie vreun incendiu. Guardi nu face însă niciodată, oprindu-se asupra unor astfel de împrejurări, reportaj. El nu e, cum crede Vittorio Moschini, un „cronicar“ al Veneţiei.[220] Cronicarul adevărat se livrează fără rezerve evenimentului pe care îl relatează. Guardi obţine mai degrabă un discurs despre derizoriul evenimentului şi, în consecinţă, despre futilitatea reportajului. Dinaintea căderii Veneţiei, ca şi personajele fascinate de flăcările de la San Marcuola, Guardi are glacialitatea perplexităţii. Şi pictura pe care o face pare să aparţină uneori cuiva care începe să creadă că Veneţia şi veneţienii, cu puterea şi strălucirea lor, n-au existat niciodată.

Apele Veneţiei şi simbolismul bărcii

> „Moartea e pentru mine azi
> O aromă îmbătătoare,
> Ca o odihnă pe malul unei ape.“
> (*Din* Sfatul unui om deznădăjduit cu sufletul său, Egipt, dinastia a XII-a. Trad. rom. C. Daniel)

În secolul al XVIII-lea, apele nu mai sunt pentru Veneţia un accident specific, ci un semn al destinului. Străbătută de siluetele funerare ale gondolelor, fiinţa lichidă a oraşului încetează să mai ilustreze categoria inocentă a pitorescului, pentru a căpăta demnitatea unui simbol. Există, într-adevăr, o mereu reiterată corelaţie între tema apelor şi tema morţii. „Când moare – spunea Heraclit –, sufletul se face apă.“ Este o afirmaţie care presupune asimilarea universului acvatic cu neantul, cu haosul primordial, cu originarul. Alunecarea vieţii spre termenul ei ultim e pretutindeni resimţită ca o curgere fluvială, după cum „tranzitul“ propriu-zis din tărâmul lumesc în acela al umbrelor e rezumat în imaginea trecerii Styxului; e deci o traversare de ape. În virtutea acestui străvechi simbolism, reperabil în cele mai disparate tradiţii culturale, am putea spune că, în luntrea sa cotidiană, gondolierul e fatalmente un Charon profan. Orice promenadă al cărei traseu e dictat de labirintul canalelor veneţiene evocă o dantescă rătăcire de duhuri în nelumescul morţii. Nu întâmplător motivul literar al „morţii la Veneţia“ a făcut cariera pe care o cunoaştem. Veneţia pare – şi aceasta începând cu secolul al XVIII-lea – un avanpost al Apocalipsului, un *memento* al sfârşitului, răsădit în inima însăşi a fastului secular.

E de la sine înţeles, pe de altă parte, că soluţia clasică a oricărui

prisos de ape, vehicolul salutar al trecerii peste ele e *barca*. Din Egiptul vechi şi până în Irlanda, din Oceania şi Melanezia până în Grecia antică, simbolismul bărcii îşi demonstrează, fără breşă, universalitatea. Barca slujeşte fie transportului sufletelor în lumea de dincolo (vezi legendele corăbiilor cu morţi şi ale „vaselor-fantomă"), fie expulzării demonilor sau a celor posedaţi de ei, în afara universului familiar (vezi tema „corăbiei nebunilor" – „Stultifera navis", „Narrenschiff").

Ni se va obiecta, desigur, că prezenţa apelor şi a bărcilor în tablourile unui pictor care a ales drept subiect Veneţia nu constituie un argument îndestulător pentru aducerea în discuţie a motivelor simbolice amintite. Ar fi, e drept, un abuz să descifrăm în chip mecanic, orice imagine populată de ape şi ambarcaţiuni drept o parabolă a morţii. Nu am risca o asemenea interpretare dacă am avea dinainte lucrări de Carlevarijs sau Canaletto, marine olandeze sau litoraluri impresioniste. Ni s-ar părea legitim totuşi să încercăm o lectură simbolică a *Furtunii* lui Bruegel sau a vedutelor lui Guardi. Căci şi Bruegel, şi Guardi fac parte dintre artiştii care văd în lucruri mai ales ceea ce ele ascund. Apele şi gondolele Veneţiei au ascuns veacuri de-a rândul un *potenţial simbolic* pe care istoria veneţiană nu l-a constrâns la manifestare. Abia către sfârşitul secolului al XVIII-lea potenţialul acesta a ieşit la suprafaţă, a devenit o realitate. Până atunci, canalele şi bărcile au fost numai *decorul* peisajului venet. O dată cu Guardi, ele au căpătat o altă învestire, recomandându-se ca purtătoare de ursită. Nicolai Hartmann ar spune că din *spiritul obiectivat* al Veneţiei ele s-au înălţat la rangul *spiritului ei obiectiv*.

De altfel, datele înseşi ale imaginii plastice guardeşti ne oferă toate justificările pentru o interpretare care să depăşească nivelul ei strict „denotativ". Eminenţa de ordin formal, prestanţa pe care o are barca din „Laguna" de la Milano atestă neîndoielnic o înlocuire a registrului naturalist cu cel simbolic.

Convingătoare, în acelaşi sens, ar fi analiza comparatistă a reprezentării *apei* în tablourile lui Canaletto şi în acelea ale lui Guardi. La Canaletto (în *Vederea Canalului Grande,* de pildă, aflată tot la Milano, în colecţia Crespi, sau în *Canale della Giudecca* din aceeaşi colecţie), apa este mai mult *semnalată* decât *descrisă* pictural. Ea se înscrie în câmpul tabloului ca o simplă suprafaţă, pe care încreţirea măruntă a valurilor e trasată aproape grafic. Guardi este incomparabil mai sensibil la *volumul* apei, la densitatea ei materială. Pentru el, canalul veneţian nu e, ca pentru Canaletto, o oglindă pe care se alunecă în plan orizontal. E expresia exterioară a unei *adâncimi*, pragul unei scufundări iminente. Apele au – în pictura lui Guardi – conotaţia fatalităţii, a pericolului, a ameninţării; şi era de neevitat ca artistul să se simtă ispitit – singurul între vedutişti – de tema furtunii

pe mare, a adâncului răzvrătit (vezi lucrarea de la Milano).

Putem spune deci, fără ezitare, că simbolismul apei conferă artei guardeşti un anumit caracter profetic. Peisagistul a înţeles că, pictând priveliştile între care trăia, le transforma, pe nesimţite, în oracol, în semne ale prăbuşirii. Şi, înconjurat de potop, el şi-a aflat salvarea, navigând pe arca propriei lui arte.

Ca orice profet, Francesco Guardi n-a avut în vremea şi în ţara sa succesul meritat. La şaptezeci de ani, el primea pentru un tablou jumătate din preţul pe care îl căpăta – pentru aceeaşi marfă – Canaletto la începutul carierei sale.[221] Vedutistica lui Guardi era acceptată, de regulă, atunci când nu se găsea pe piaţă altceva sau când cumpărătorul nu era suficient de înstărit pentru a investi în nume mai sonore. Francesco a contribuit însă, tocmai de aceea, la naşterea unui *nou tip de patronaj* artistic: e vorba de oameni cu venituri modeste, burghezi mai curând decât aristocraţi, cochetând ingenuu cu bunul-gust şi cu savantlâcul, dar sinceri în iubirea lor de artă şi dornici s-o slujească pe potriva mijloacelor de care dispuneau.[222] Acesta a fost multă vreme publicul lui Guardi, chiar şi după moartea sa. Prin energia expeditivă a desenului, prin mişcarea plină de *brio* a tuşei, prin atmosfera de reverie îngrijorată care îi populează semiîntunericul, pictura guardescă nu oferea clienţilor ei obiecte de consum facil. Ea a început prin a fi o pictură de colecţionari, mai mult sau mai puţin obscuri, şi abia în ultimul sfert al veacului al XIX-lea a intrat în discuţia criticii (Ch. Yriarte, P. Leroi) şi apoi a pictorilor înşişi.[223]

Descendenţi direcţi în ordinea stilului, Francesco n-a avut. Fiul său, Giacomo, a rămas toată viaţa un simplu vignetist.[224] Un oarecare Giovanni Migliara a încercat, între 1812 şi 1818, să-l pastişeze, dar a preferat curând să-şi aleagă modelele printre artişti austrieci şi germani, mai bine prizaţi de public.[225] Marea reuşită stilistică a lui Guardi l-a închis în cercul unei singurătăţi din care numai ultimele cinci-şase decenii l-au putut smulge. A fost comparat cu Corot (M.Levey, V. Moschini), cu Whistler (G. Simonson), cu Goya şi Daumier (M. Muraro). A fost trecut printre precursorii impresionismului (A. Morassi). A devenit obiect de licitaţie pe de o parte şi de investigaţie erudită pe de alta. A intrat în arhivele gloriei. Închipuind expresia plastică a unui sfârşit de lume, Francesco Guardi a pus picturii moderne un început memorabil, pentru care preţul unei vieţi de insatisfacţii şi al unei posterităţi multă vreme ingrate merita să fie plătit. Iar apoteoza finală a artistului dă simbolismului apei ultima sa rotunjime. Căci el nu e numai un simbolism al sfârşitului ireversibil, ci, în egală măsură, unul al marilor cicluri vegetale, mereu reînnoite. Mediu privilegiat al morţii, apa este şi izvor al oricărei reînvieri. Între aceste două extreme simbolice, ca între malurile

aceluiaşi râu, luntrea picturii lui Guardi păstrează un etern echilibru.

Note

186. J.W. Goethe, *Werke in sechs Bänden*, ediţie îngrijită de Erich Schmidt, Insel Verlag, Leipzig, 1940, vol. 6 (*Vermischte Schriften*), pp.129–130.

187. Maurizio Bonicatti, „Precedenti storici di Francesco Guardi nella tradizione settecentesca del «Capriccio»“, în *Problemi guardeschi. Atti del Convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi, Venezia 1965*, Alfieri, Veneţia, 1967, pp. 23–29.

188. Pentru toate acestea şi pentru un foarte comprehensiv tablou al moravurilor veneţiene, vezi, *inter alia*: Charles Diehl, *Une République patricienne, Venise*, Flammarion, Paris, 1915.

189. Sunt cuvintele elveţianului Edmondo Lundy, aflat la Veneţia pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. *Cf.* Michelangelo Muraro, „Le Carnaval de Venise“, în *Jardin des arts* nr. 76, martie 1961, p. 22.

190. Robert Volmat, „La festivité. Psychopathologie du carnaval“, în *Jardin des arts* nr. 76, martie 1961, pp. 3–8. Vezi şi René Guénon, „Sur la signification des fêtes «carnavalesques»“, în *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962, pp.162–166. De asemenea, Elio Zorgi, „Origine des fêtes vénitiennes“, în *Amour de l'Art* nr. 52–54, 1951, pp. 31–36 şi T. Pignatti, „Venetian Festivals and Amusements“, în *Apollo* (G.B.), nr.163, 1975, pp.208–215.

191. Împrumutăm acest subtitlu articolului „Centosessanta quadri in cerca d'autore“, publicat de Felice Filippini în *Cenobio*, 1965, pp. 245–253, pe marginea expoziţiei „Mostra dei Guardi“, găzduită în iunie–septembrie 1965 la Palazzo Grassi din Veneţia.

192. *Cf.* Giovanni Ciccolini, „La famiglia e la patria dei Guardi“, în *Studi trentini*, vol. 32 (1953), pp.105–131 şi 325–354, vol. 33 (1954), pp. 29–56, 189–200 şi 301–316.

193. Asupra acestei probleme, cf. Nicolò Rasmo, „Osservazioni e proposte sulla formazione pittorica dei Guardi“, în *Problemi guardeschi*, pp.188–193.

194. *Cf.* Antonio Morassi, „Guardi peintre de fleurs“, în *Connaissance des arts* nr. 129, noiembrie 1962, pp. 65–71.

195. *Cf.* Michelangelo Muraro, „The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds“, în *The Burlington Magazine* nr. 691, vol. 102, octombrie 1960, pp. 421–429.

196. Vittorio Moschini, *Francesco Guardi*, Milano, 1965, p. 18.

197. *Cf.* Antonio Morassi, „Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi“, în Emporium, vol.114, 1951, pp.195–219 şi *idem*, „A Signed Drawing by Antonio Guardi and the Problem of the Guardi Brothers“, în *The Burlington Magazine* nr.605, vol.95, august 1953, pp.260–267. Vezi, de asemenea, Ettore Violani, „Gian Antonio o Francesco Guardi? Storia di un errore“, în *Letteratura* nr.76–77 (1965), pp.122–128, şi C.L.Ragghianti, „Situazione dei Guardi“, în *Problemi guardeschi*, pp.223–231. O sistematizare a discuţiilor privitoare la caracterele distinctive ale fraţilor Guardi dă M.Muraro într-o substanţială notă la articolul său „The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds“ (*cf.*supra).

198. *Cf.* Terisio Pignatti, „Linguistica e linguaggio dei fratelli Guardi“, în *Problemi guardeschi*, pp.174–181.

199. Michael Levey pomeneşte şi de încercările vedutistice datorate, în Veneţia secolului al XVII-lea, tot unor nordici: germanul Joseph Heintz şi suedezul Richter. *Cf.* M. Levey, *La Peinture à Venise au 18e siècle*, Paris, 1967, pp. 136–137. Pentru Gaspar Van Wittel, cf. Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma, 1966.

200. *Cf.* Roberto Longhi, „Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica“, în *Paragone*, anul VI, nr. 71, noiembrie 1955.

201. *Cf.* Charles Diehl, *op.cit.*, *passim*.

202. Michael Levey, *op.cit.*, pp. 9–17 şi *passim*.

203. Francesco Algarotti, *Raccolte di lettere sopra la Pittura e l'Architettura*, Livorno, 1765, vol. 2, pp. 151–155, *apud* Giuliano Briganti, *Les Peintres de „vedute“*, Veneţia, 1971, pp. 16–17.

204. M.Levey, *op. cit.*, p.134.

205. *Cf.* Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana III: Il Cinquecento, il Seicento e il Settecento, dal Neoclassicismo al Futurismo*, Florenţa, 1968, p. 407.

206. Cesare Brandi, *Canaletto*, Mondadori, 1960, p. 23.

207. *Cf.* Fortunato Bellonzi, *Pittura italiana IV: Dal Seicento all'Ottocento*, Milano, 1960, pp.

153–154.

208. Antonio Morassi, „Circa gli esordi del vedutismo di Francesco Guardi con qualche cenno sul Marieschi“, în *Studies in the History of Art. Dedicated to William E.Suida on His Eightieth Birthday*, Phaidon Press, London, 1959, pp.338–352.

209. Antonio Morassi, „Francesco Guardi as a Pupil of Canaletto“, în *The Connoisseur* nr. 613, vol.152, martie 1963, pp. 150–158.

210. *Cf.* Denis Mahon, „When did Francesco Guardi become a «Vedutista»?“, în *The Burlington Magazine* nr. 779, vol.110, februarie 1968, pp. 69–73.

211. *Cf.* E.Arslan, „Considerazioni sul vedutismo di Francesco Guardi“, în *Problemi guardeschi*, pp. 8–22.

212. Suntem recunoscători colegului V. I. Stoichiţă pentru a ne fi atras atenţia asupra apariţiei termenului de *sprezzatura*, alături de acela de *prontezza di mano*, şi în critica de artă veneţiană din secolul al XVI-lea.

213. *Cf.* Carl von Lorck, „Immanuel Kant und die Bildkunst seiner Epoche“, în *Jahrb. Albertus-Königsberg*, vol. 5 (1954), pp. 57–80.

214. *Cf.* Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, 1964, mai ales pp. 9–17.

215. George A. Simonson, „Francesco Guardi (1712–1793)“, în *Gazette des Beaux-Arts*, decembrie 1908, p. 502.

216. Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Veneţia, 1946, pp. 37–38, *apud* Giuliano Briganti, *Les Peintres de „vedute“*, Veneţia, 1971, p. 27.

217. Există o foarte bogată bibliografie privind relaţiile dintre Europa şi China în secolul al XVIII-lea. Ne mulţumim a menţiona câteva titluri: J.Guérin, *La Chinoiserie en Europe au XVIIIe siècle*, Paris, 1911; A.Reichwein, *China and Europe*: *Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century*, New York, 1925; R.W.Lightbown, „Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy“, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 32 (1969), pp. 228–278. *Cf.* şi Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, 1973.

218. Câteva consideraţii asupra vidului în peisajul extrem-oriental se vor găsi în lucrarea noastră *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, pp.172–174. (*Cf.* şi ediţie Humanitas 1992, 2003 – *n. ed.*)

219. Specificul paletei guardeşti e înregistrat ca atare de fraţii Goncourt încă din secolul al XIX-lea. Într-o descriere a înserării pe laguna venetă e introdus în scenă Guardi însuşi, ţinând în mână o paletă pe care nu se află decât tente de alb şi negru. *Cf.* Ed. şi Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier*, Paris, 1894, p. 281.

220. Vittorio Moschini, *op.cit.*, p. 42.

221. *Cf.* Francis Haskell, „Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons“, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23 (1960), p. 257.

222. Ibidem, *passim.* Printre clienţii lui Guardi se numărau foarte puţini aristocraţi (Pierro Pesaro sau contele Giacomo Massimiliano di Collalto). Majoritatea era dintr-o categorie mai modestă: Gianmaria Sasso, dr. Giovanni Vianelli, Padre Giuseppe Toninotto etc.

223. *Cf.* Francis Haskell, „Francesco Guardi and the Nineteenth Century“, în *Problemi guardeschi*, pp. 56–81.

224. *Cf.* Rodolfo Pallucchini, „Nota per Giacomo Guardi“, în *Arte veneta*, vol. 3 (1949), pp.131–135.

225. Mary Pittaluga, „Le «vedute veneziane» di Giovanni Migliara“, în *Arte veneta*, vol. 8 (1954), pp. 334–347.

Scrisoare deschisă către Eugen Ionescu

„…pratiquement, il est, certes, plus naturel de chercher une issue, même en espérant un miracle, que de ne pas bouger en désespérant.“

(P. FLORENSKI,
La Colonne et le fondement de la vérité)

Am avut bucuria, domnule Eugen Ionescu, să văd, de curând, interviul pe care l-aţi acordat anul trecut lui Gabriel Liiceanu[226]. N-am ştiut că e programat, aşa că faptul de a-l fi văzut îmi apare ca un mic miracol. M-am trezit brusc, dintr-un somn apăsător, de după-amiază, şi am deschis, la întâmplare, aproape somnambulic, televizorul. Interviul tocmai începuse şi l-am urmărit într-o dispoziţie atemporală, perplex să asist la o dramă adevărată, într-un moment în care eram sufocat de un dezmăţ al dramelor de conjunctură. De la „moarte intelectualilor!“ până la „moarte preşedintelui!“, s-a strigat în România aproape tot ce se poate imagina. Dar despre *moarte*, despre moarte pur şi simplu, nimeni nu a mai avut timp să gândească. Tot aşa, ritualul bisericesc a devenit la noi o prezenţă supraabundentă, dar asta nu a determinat încă un reviriment real al credinţei. Or, dumneavoastră aţi vorbit despre moarte şi despre credinţă. Efectul – în ce mă priveşte – a fost zguduitor şi s-a întruchipat în nevoia de a vă scrie şi de a vă mulţumi: vreme de un ceas m-aţi smuls din penumbra administraţiei şi a istoriei imediate, pentru a trezi în mine reflexul somnolent a ceea ce eram înainte ca împrejurările să mă fi azvârlit în caruselul guvernamental…

Dar aţi făcut mai mult decât atât: aţi provocat înlăuntrul meu dorinţa de *a participa*, de a intra în vorbă, de a regândi o problematică ce, în mod intermitent, capricios poate, a fost totuşi problematica axială a vieţii mele de până mai ieri: e vorba, anume, de a găsi, în cursivitatea implacabilă a intelectului, fisura, discontinuitatea, vidul, prin care să se întrevadă gesticulaţia ininteligibilă a lui Dumnezeu. Fireşte că n-am soluţii şi nu sunt atât de smintit încât să îmi închipui că vă pot spune ceva definitiv sau cât de cât lămuritor într-un plan atât de subtil. Dar mă simt, fie şi de la nivelul meu de începător, solidar cu întrebările dumneavoastră şi mă văd îndemnat să le dilat, să le adaug propria mea *mărturisire*. În materia credinţei (căci despre *materia* credinţei trebuie vorbit, nu, vag, despre „spiritul“ ei), mărturisirea fiecăruia poate conta, imprevizibil, în destinul tuturor celor porniţi pe aceeaşi cale.

Tema dumneavoastră centrală e tema clasică a tuturor apostaziilor: cum să conciliezi existenţa lui Dumnezeu (în speţă, credinţa în El) cu existenţa răului din lume (în speţă cu suferinţa, îmbătrânirea şi moartea). Cum e şi normal, vi se pare inacceptabil ca, într-o lume

guvernată de duhul binelui, să încapă atâta decrepitudine morală şi fizică: moartea proprie, moartea celor apropiaţi, precaritatea generală a unei lumi, în care nimic nu *există*, în fond, în sens deplin. Faţă de această „ordine“ a bunului Dumnezeu, vi se pare mai dreaptă „ordinea“ lui Armand Salacrou: să te naşti bătrân, muribund, metastazic, şi apoi să trăieşti *à rebours*, să-ţi recuperezi, treptat, maturitatea, şi să sfârşeşti, cvasiinconştient, ca un sugar în pragul unei reabsorbţii uterine. Trebuie să recunoaşteţi că „proiectul“ acesta al lui Salacrou nu e scutit de o anumită monstruozitate. Prin nu ştiu ce stranie răsucire a criteriilor, apare mai uşor de admis, sentimental şi metafizic, moartea unui copil inocent, decât aceea a unui bătrân decrepit. Lucrurile n-ar avea sens decât într-o variantă simbolică. Dar aceasta e recomandată în chiar textul *Evangheliilor*: nu ni se recomandă oare să fim „ca pruncii“? Să ne salvăm prin ceea ce, la prima vedere, pare o involuţie? Drama morţii ar fi suspendată dacă ne-am prezenta în faţa ei cu inocenţa copilăriei, cu credinţa ei în îngeri, zmei şi zâne. Nu direcţia vieţii noastre e greşită, ci mai curând faptul că direcţia de mers biologică nu e dublată de o direcţie inversă, echilibrantă, a evoluţiei interioare.

Cât priveşte *scandalul existenţei răului*, cine-l va contesta? Atâta doar că el e doar o jumătate din scandalul lumii! Cealaltă jumătate e scandalul binelui. Gabriel a sugerat, la un moment dat, asta, într-una dintre întrebările sale. A spus ceva de genul: dacă lumea e atât de sumbră, dacă creaţia aparţine mai degrabă unui *mauvais démiurge*, cum se face că totuşi există pe pământ şi chipuri ale binelui? Întăresc: n-avem o explicaţie plauzibilă a răului (în afara aceleia legate de problema libertăţii şi a păcatului originar). Dar avem o explicaţie plauzibilă a binelui? Cum de putem avea bucurii, candori şi speranţe? Cum de putem fi creatori? Ce e cu frumuseţea, cu generozitatea, cu sacrificiul? Cum a putut fi umanitatea, de atâtea ori, atât de nobilă? Problema nu este doar, prin urmare, cum se poate concilia existenţa lui Dumnezeu cu aceea a răului, ci şi cum se poate concilia splendoarea lumii cu lipsa de Dumnezeu. Şi, dacă îmi permiteţi un *raccourci* oarecum brutal: cum să crezi în bunătatea şi în rostul nevestei tale şi ale fiicei tale, în şansa de a le avea în preajmă, şi să nu crezi în bunătatea şi în rostul lui Dumnezeu? În sfârşit, dacă sunt atâtea lucruri care ne întristează prin degradarea lor, prin alunecarea lor spre rău, cum vom tălmăci marile răsturnări în bine, căinţa, conversiunile?

E limpede că nu suntem puşi în faţa unei *evidenţe*, ci în faţa unei *alegeri*: avem de ales între a deplânge răul lumii şi a credita binele ei. Iar alegerea aceasta nu poate fi un act de *discernământ*, ci unul de *credinţă*. Credinţa ca *credit* acordat binelui existent în lumea creată – iată un posibil început de drum.

Dar vrem noi cu adevărat *să credem*? Nu vrem cumva pur şi simplu *să ştim*, adică să deţinem o *certitudine*? Aşa s-ar zice, de vreme ce vrem să ne rezolvăm frustrarea punând *întrebări*, aşteptând, aşadar (de la inteligenţa noastră, a preotului de parohie sau a papei), *răspunsuri* edificatoare. Credinţa însă nu cade – asemenea cunoaşterii pozitive – în mecanica „întrebare–răspuns"; ea vine ca *soluţie* a unei *căutări*. Deosebirea e că întrebarea îl pune pe cel care întreabă în postura celui care aşteaptă. E modul curent de a rata credinţa. Căutarea, dimpotrivă, e un act ofensiv, e un mod de a *întreprinde* ceva. M-a tulburat întotdeauna inerţia mea şi a altora când e vorba de problema credinţei: e inerţia acelora care declară că *vor* să creadă, dar nu *pot*. De obicei, ne oprim aici: *vrem* să credem; nu încercăm să experimentăm nimic din presupoziţiile credinţei, nu citim textele sacre, nu citim textele tradiţiei patristice, nu ne rugăm, nu mergem la biserică. *Vrem* doar să credem. Căci dacă nu credem, cum să facem lucruri care pentru noi nu au sens? E încă o dovadă că, de fapt, vrem *să ştim*. Gândim viaţa religioasă ca *punere în practică* a unei certitudini, când ea nu e decât *o căutare canonizată*. Căutare, nu posesiune. Florensky atrage undeva atenţia asupra unui pasaj din Psalmul XXXIII: „...cei care îl caută pe Dumnezeu (*inquirentes Dominum*) de nici un bine nu vor fi lipsiţi." Cei care-L *caută*, aşadar. Nu se fac promisiuni pentru cei care L-au găsit. Nu răspunsul care blochează e deci recompensat, ci *demersul* care speră, care lasă orizontul deschis. Vorbeam de a întreprinde ceva pentru a obţine credinţa. Ceva de ordinul radical, al monahismului (de care aţi pomenit dumneavoastră înşivă ca de o şansă ratată) sau, măcar, ceva mai modest, de ordinul pregătirii terenului. Dar noi vrem să fim *direct* Francisc de Assisi sau Serafim de Sarov, fără a face nimic din ceea ce au făcut ei, înainte de a fi *izbiţi* de har! Noi aşteptăm izbitura, şi, pentru că ea întârzie, ne îndeletnicim cu culpabilizarea lui Dumnezeu şi cu oblojirea spaimelor noastre private. În cel mai bun caz, punem întrebări „autorităţilor competente": preotului sau papei. Şi ei răspund dezamăgitor, fireşte, cu acel gata-făcut: „e o taină", dincolo de care nu mai încape decât resemnarea. Până şi faimosul Zosima, din *Karamazovi*, se complace, dacă vă amintiţi, în asemenea adevăruri mute. Unei femei disperate că şi-a pierdut pruncul de trei ani, în vreme ce bărbatu-său, Nikitiuşka, a dat în darul beţiei, el nu ştie să-i spună decât că pruncul ei stă între îngeri, la picioarele tronului dumnezeiesc: aşadar, nici un motiv de tristeţe. Iar femeia răspunde cu un soi de haz amar: „Uite, taman aşa, ca matale, de parc-aţi fi fost într-o vorbă, căuta să mă mângâie şi Nikitiuşka." La nivel de răspuns, până şi marii duhovnici rămân, adesea, din păcate, la nivelul lui Nikitiuşka... De aceea, nu să-ţi răspundă trebuie să le ceri, ci doar să te însoţească în căutarea ta.

Nu mai vreau să intru acum în problema *sensului* suferinţei. Ca unul

care s-a format între câţiva mari puşcăriaşi (unii cunoscuţi bine şi de dumneavoastră), am putut constata că mai toţi sfârşiseră prin a asimila teribila lor traumă ca plină de sens şi că, prin urmare, putem invoca lipsa de imediateţe a sensului, apariţia lui târzie, prea laborioasă, prea greu plătită, dar nu absenţa lui. În islam, „îngerul“ nu e altceva decât sensul unei realităţi date. Totul e plin, în acest caz, de îngeri; din păcate, acoperiţi de ochi văzători sunt ei, şi nu noi ...

Dar să presupunem că s-ar întâmpla ceea ce vă doriţi cu atâta tulburătoare intensitate: să presupunem că *aţi găsi* credinţa! Doar aţi găsit atâtea în viaţa dumneavoastră. Şi aţi fost, în genere, dezamăgit de tot ce aţi găsit: celebritatea, Franţa marilor valori (Sartre – „prostul proştilor“. Aşa e!) etc. N-ar fi riscat atunci şi credinţa *găsită* să fie încă o dezamăgire, cea din urmă şi cea mai grea? Negăsită, *căutată*, percepută mereu ca un punct de fugă – iată chipul credinţei adevărate şi prestigiul ei. Chipul acesta l-aţi atins deja, ca Iov în finalul răfuielii sale. Dumnezeu ne legitimează, se pare, mai curând stuporile decât suficienţa. Semeţia nelămuritului Iov e răsplătită, cum nu este cuminţenia (plină de răspunsuri) a teologilor. De aceea, vă privesc cu invidie şi cu dragoste, ca pe unul dintre puţinii oameni mari ai veacului care nu ştiu, nu pot şi nu vor să-şi găsească liniştea.

Vă mulţumesc încă o dată şi vă cer iertare pentru eventuala prezumţie a teologhicalelor de mai sus. Ele sunt singurul mod posibil pentru mine, acum, de a vă fi aproape.

Al dumneavoastră,
Andrei Pleşu

Note

226. Scrisoarea de faţă a fost scrisă în vara lui 1992.

Nikolai Berdiaev:
„un liber-cugetător credincios“

Până nu demult, diavolul acestui veac a vorbit ruseşte. Ceea ce s-a declanşat în istoria lumii odată cu Revoluţia din 1917 a fost, pentru sute de milioane de oameni, o coborâre în infern, o abia reversibilă experienţă a desfigurării. Europa de Est, afectată nemijlocit de trauma acestei experienţe, a devenit laboratorul pregătitor al unui Ierusalim răsturnat, în care planificarea a luat locul proniei divine, omul statistic a luat locul sfinţilor, iar poliţia secretă – locul lui Dumnezeu. Într-atât ne-am deprins – intoxicaţi de istoria irespirabilă la care am fost condamnaţi – să vedem în marea putere de la răsărit sursa tuturor relelor, ipostaza supremă a Adversarului, încât ne-am înrăit noi înşine şi am uitat de *cealaltă* Rusie, Rusia aspiraţiilor colosale, a patosului duhovnicesc, a unei inconfundabile, stihiale creativităţi.[227] Această Rusie n-a încetat nici o clipă să existe, între propriile ei hotare sau în afara lor. Nu ne rămâne decât să o redescoperim, eliberaţi, în sfârşit, de distorsiunea conjuncturilor şi de puzderia de resentimente acumulate, inevitabil, în ultimele decenii. Nu e vorba deci de Rusia mesianismului catastrofal, pe care am cunoscut-o prea bine, nici de Rusia, oarecum exotică, oarecum mondenă, a slavofiliei apusene de pe vremea baletelor ruseşti, ci de Rusia mistică, acea Rusie care, mai cu seamă prin câţiva mari exilaţi, a provocat şi a întreţinut cea mai vie, mai înnoitoare şi mai consistentă reflexie creştină a secolului nostru. E – pentru a nu pomeni decât vârfuri – Rusia lui Pavel Florenski şi a lui Serghei Bulgakov, Rusia lui Evdokimov şi a lui Şestov, Rusia lui Dmitri Merejkovski, a lui Vladimir Losski şi a lui Nikolai Aleksandrovici Berdiaev. Prin efortul acestor oameni, spiritul slav a restituit, cu o mână generoasă, lumii ceea ce ideologia slavă îi luase cu cealaltă. Prin ei, discursul rusesc al diavolului e în curs de răscumpărare.

„…Un romantic rus
de la începutul secolului al XX-lea…“

Între 1890 şi 1910, Rusia trece printr-o premonitivă „schimbare la faţă“. Cei mari au dispărut (Soloviov, ultimul personaj de anvergură al secolului al XIX-lea, moare, simbolic, la 1900, ca unul care pregătise terenul pentru o nouă mentalitate), iar tânăra generaţie trăieşte într-un amestec de dezorientare şi speranţă, tipic pentru perioadele de tranziţie. Atmosfera generală ar putea fi definită drept decadentă, dacă în aer n-ar pluti o juvenilă poftă de a face istorie, de a experimenta totul, de a dinamita tradiţionala „stagnare“ rusă, printr-un *furor* fără precedent al creativităţii. Şi timpurile, şi oamenii sunt contradictorii: mistică pravoslavnică şi ocultism, estetism şi angajare

socială, simbolism şi marxism, antiraţionalism şi pozitivism, anistorism şi revoluţie – iată antinomiile momentului, întruchipate într-o generaţie plină, la rândul ei, de înzestrări antinomice: de la soliditatea filologică a prinţilor Trubeţkoi la eseistica crepusculară – aproape sectantă – a lui Dmitri Merejkovski, de la inclasabilul Rozanov până la sistematica de alură patristică a lui Serghei Bulgakov, de la vechi-testamentarul Şestov până la agitaţia profetică a lui Andrei Belâi şi, în sfârşit, de la rafinamentul difuz, amoral, al lui Viaceslav Ivanov până la militantismul etic al lui Berdiaev, toate culorile spiritului par prezente în „reţeta“ lumii ruseşti anterioare evenimentelor din octombrie 1917. Dacă un asemenea spectacol are o notă unificatoare, aceasta nu poate fi decât *romantismul*, iar Berdiaev are dreptate să se recomande, chiar şi în anii săi târzii, drept „un romantic rus de la începutul secolului al XX-lea“. Romantic va fi apărut destinul lui Berdiaev încă din prima sa tinereţe, când aristocratul (provenit din marea nobilime militară) se angaja ferm într-o mişcare revoluţionară antiaristocratică. Până şi înfăţişarea sa era clădită pe un contrast, după cum rezultă din portretul pe care i-l face Pierre Pascal: „Un bărbat de talie superioară celei mijlocii, perfect alcătuit, cu fruntea amplă, supraînălţată de o uşoară calviţie, cu un barbişon ascuţit şi o mustaţă bogată, pe scurt, un chip impunător, încadrat de două aglomerări de păr negru (mai târziu grizonat), destul de lung, dat peste cap şi uşor ondulat. Ţinuta întotdeauna corectă, chiar îngrijită. Bustul foarte drept. O frumoasă prestanţă, un bărbat frumos. Tipul perfect, tot mai greu de întâlnit, al rusului din societatea înaltă. Alături de toate acestea, un tic îngrozitor: din când în când, la intervale destul de apropiate, deschidea larg gura şi scotea, vreme de un minut, o limbă interminabilă.“ Personajul avea de ce să contrarieze, şi nu numai din cauza acestui tic. Era impulsiv, autoritar, animat simultan de un fel de rigoare cazonă şi de latente înclinaţii anarhiste. Îşi recunoştea singur *un côté Stavroguine*, seducător şi impenetrabil, provocând, fără să şi-o propună, o stranie atmosferă de emulaţie. Şi-a cenzurat toată viaţa această dimensiune, nedorind să treacă drept un „inspirat“ sau drept un „maestru spiritual“[228]. Lucrările sale şi prezenţa sa au avut totuşi un ecou enorm. Olivier Clément îşi aminteşte de o mărturisire a părintelui Jean Daniélou: marele teolog recunoştea că, dacă nu l-ar fi întâlnit pe Berdiaev şi, prin el, câteva texte patristice esenţiale – ale lui Grigorie de Nyssa mai cu seamă –, n-ar fi rămas creştin! Iar Henry Corbin, la un colocviu prilejuit de aniversarea a o sută de ani de la naşterea lui Berdiaev, nu ezita să facă o declaraţie ca aceasta: „Numai datorită unor gânditori religioşi ca Nikolai Berdiaev şi Aleksei Homiakov – care nu erau teologi oficiali – un anumit număr dintre noi, cei din Apus, am devenit conştienţi de ceea ce era specific şi «de viitor» în creştinismul

răsăritean.“ O asemenea forţă de iradiere nu putea veni de la un metafizician de tip academic, de la un contabil de idei. Era nevoie de o personalitate cu totul neconvenţională, plină de iniţiativă şi de curaj. Or, una dintre calităţile cele mai impozante ale lui Berdiaev este curajul; în problemele spiritului, el poate avea idiosincrazii, dar niciodată prejudecăţi; citează autori pe care universităţile îi socotesc suspecţi, devine prea personal acolo unde s-ar cere să fie „canonic“ şi neglijează suveran exigenţele filozofiei „de şcoală“. Berdiaev nu e, propriu-zis, un filozof, ci *o natură* filozofică. Nimic sistematic şi nimic livresc în lucrările sale.[229] Stilul său e aforistic şi repetitiv, tematica sa are circularitatea unei obsesii. S-a vorbit de „jurnalismul său de factură profetică“ (O. Clément), de „diletantismul“ său (F. Stepun). El însuşi îşi cunoştea carenţa arhitectonică, inconsecvenţele, abuzul de „temperament“. Gândirea sa nu e rezultatul *elaborării*. Ea se constituie la capătul unor „trăiri“ din categoria iluminării, a revelaţiei. Iată un pasaj definitoriu din *Autobiografie*: „S-a întâmplat vara, la moşie. Stăteam întins pe pat şi, către dimineaţă, întreaga mea fiinţă a fost cutremurată de elan creator: o lumină puternică m-a învăluit. Parcursesem drumul de la oprimarea prin păcat la înălţarea prin creaţie.“ Într-o asemenea stare, foarte rusească de altfel, a fost concepută cartea *Sensul creaţiei*, tradusă de curând în româneşte („o carte din perioada *Sturm und Drang* a vieţii mele“ – o va numi, la bătrâneţe, autorul). Pentru a pregăti întâlnirea cu ea, ne propunem, în cele ce urmează, o rapidă inventariere a marilor teze care fac substanţa gândirii lui Berdiaev.

Eşecul „acestei lumi“ şi libertatea increată

Pentru Berdiaev, lumea *dată*, „lumea aceasta“, e o sub-lume. Aşa cum o experimentăm în imediatul ei, ea nu pare reflexul ordinii divine, ci mai curând al dezordinii introduse în perimetrul fiinţei prin păcatul originar. E deci o lume „acosmică“, fără altă consistenţă decât aceea a unei stricte, înrobitoare necesităţi. Dacă e să o raportăm la un „creator“, atunci Ahriman e mai uşor de invocat decât Dumnezeu. (Aceasta e latura gnostică a gândirii lui Berdiaev, semnalată – cu insatisfacţie – de filozofi, ca şi de teologi.) Dar dacă „această lume“ e un fenomen degenerescent, o variantă morbidă a ordinii universale, care este lumea „cealaltă“, cosmosul adevărului, polul plus al Fiinţei? Berdiaev acceptă că profesează „un dualism aproape maniheist“. Care e, atunci, celălalt termen al construcţiei sale filozofice? S-ar spune că Dumnezeu. Dar dualismul gânditorului rus se dovedeşte, la acest capitol, cu totul lipsit de radicalitate. Dumnezeu pare să aibă o *autonomie relativă*. Mai exact, El e unic, fără a fi singuratic. Dumnezeu se distribuie şi se regăseşte pe Sine în taina trinităţii Sale, apoi în fiecare fibră a lumii create şi, mai ales, în marea Sa operă, care e

omul. Pe urmele lui Angelus Silesius şi ale Magistrului Eckhart, Berdiaev socoteşte relaţia *dintre* Dumnezeu şi om ca fiind mai importantă decât pura autarhie divină. Dumnezeu nu poate exista fără om, pentru că „Cel-care-iubeşte nu poate exista fără cel-iubit“. Şi dacă Dumnezeu e gândul cel mai înalt al omului, omul este, la rândul său, gândul cel mai înalt al lui Dumnezeu. Berdiaev nu face nici teologie, nici antropologie, ci *teantropologie*. Discursul lui se topeşte în metabolismul unitar al unui *raport*: raportul dintre Creator şi creatură. Lumea „cealaltă“ (superioară) nu e niciodată total transcendentă lumii „acesteia“, „tot ce e pământeasc e ceresc“ şi „orice experienţă mistică suspendă, la limită, opoziţia dintre imanent şi transcendent“. Cu alte cuvinte, lumea dată e recuperabilă. „Prin dualism eroic către monismul divin“ – acesta este traseul pe care pare să şi-l asume Berdiaev. De-a lungul acestui traseu, tensiunea dintre „lumea aceasta“ şi o altă lume – mai bună – se estompează, ceea ce însă intră în contradicţie cu critica iniţială a realităţii imanente ca fantomatică şi străină spiritului. Cum poate fi lumea „aceasta“ simultan coruptă de demon şi impregnată de Dumnezeu? Berdiaev nu se sfieşte să fie contradictoriu: o recunoaşte fără ezitare, adăugând că orice conştiinţă religioasă (şi el este o asemenea conştiinţă) e, prin esenţă, antinomică. Asta nu înseamnă că pentru conştiinţa religioasă totul e permis, că ea poate, de pildă, să emită, fără cenzură, judecăţi care se exclud. Dar ea e scutită de ambiţiile unei imobilităţi sistematice, decise să ilustreze până la schizofrenie principiul terţului exclus. Există întotdeauna o a treia soluţie. Vom vedea care este această soluţie din punctul de vedere al lui Berdiaev. Deocamdată, pentru a completa imaginea sa despre Dumnezeu, trebuie să observăm că nu numai *autonomia* divină e descrisă ca relativă (prin „dependenţa“ ei de om), ci şi *supremaţia* divină. Dumnezeu nu e realitatea *ultimă*; ceva îl precedă şi, într-un anumit sens, îl determină: *libertatea*. Faţă de libertate, Dumnezeu e o realitate *penultimă*, ca şi Fiinţa în genere. Libertatea aceasta nu e totuna cu libertatea curentă (cea pe care o avem în minte când spunem „libertate socială“, sau „libertatea voinţei“), ci este *materia primă* a creaţiei (omeneşti şi divine), misterul ei. E o libertate de ordin primordial, anterioară faţă de tot ceea ce este şi, ca atare, supraexistentă, odihnind în abisul (*bezna*) de dincolo de Fiinţă. Libertatea aceasta meonică (de la gr. *me on* = nonfiinţă) aminteşte de *Ungrund*-ul lui Jacob Böhme. E „increată“, echivalentă cu neantul din care s-a născut totul, supradumnezeiască în acelaşi sens în care, la Böhme, *die Gottheit* e deasupra lui *Gott*.

În asemenea măsură libertatea originară e conceptul suprem al lui Berdiaev, încât putem spune că ceea ce la alţi gânditori este *ontologie*, la el este *eleutherologie*, doctrină a libertăţii. Tradiţia filozofică în care se înscrie acest tip de discurs e, întru câtva, minoritară. Numai Fichte

şi Schelling acordă atât de mult, în exerciţiul lor speculativ, analizei conceptuale a libertăţii, înţeleasă ca un absolut atotjustificator. De asemenea, pentru Heidegger (şi pentru Sartre), libertatea este o determinare ontologică fundamentală a Fiinţării (*Dasein*), şi nu o simplă calitate a sufletului sau a acţiunii omeneşti. „Eleutherologia" are însă, la Berdiaev, un ton inconfundabil: e vorba, la el, de o *mistică* a libertăţii, de un adevăr care nu are aspectul adevărului obţinut prin reflexie, ci pe acela al adevărului revelat. „Libertatea îmi este înnăscută, e un *a priori* al vieţii mele" – mărturiseşte filozoful în autobiografia sa. Suntem confruntaţi, prin urmare, cu un dat nedemonstrabil şi – moralmente – neclasificabil. Libertatea increată e în directă legătură cu misterul răului şi este, în acelaşi timp, singurul temei, singurul suport al înfrângerii lumii căzute („lumea aceasta").

Ne-lumească prin definiţie, libertatea nu se manifestă deplin decât la nivelul spiritului. Numai spiritul are intuiţia şi experienţa autentică a libertăţii. În economia Sfintei Treimi, libertatea este expresia Duhului Sfânt. Berdiaev vorbeşte adesea despre *pneumocentrismul* său şi e înclinat să accepte ca plauzibile cele trei mari cicluri ale istoriei propuse de Ioachim de Flora şi reamintite, în secolul al XIX-lea, de Franz von Baader: ciclul Vechiului Testament, dominat de Dumnezeu-Tatăl, care se păstrează mereu în afara lumii, ciclul Noului Testament, al Fiului, în care Dumnezeul-Om coboară în lume şi, în sfârşit, ciclul Sfântului Duh, în cuprinsul căruia marea revelaţie e omul, gata să dea răspuns lui Dumnezeu, pe măsura deplinătăţii sale teandrice. Iar răspunsul acesta – care va deveni tema obsesivă, esenţială, a gândirii lui Berdiaev – e *creativitatea*. Creativitatea e libertate în act, e felul de a fi al libertăţii. În euforia ei eficace trebuie căutată acea „a treia soluţie" prin care Berdiaev depăşeşte conflictul dintre „mirosul urât al lumii" (vezi *Autobiografia*) şi vecinătatea ei cu Dumnezeu. Creaţia „este prin esenţa ei soluţie". Ea singură poate garanta „libertatea faţă de lume", aşezându-l pe om mai curând de partea Creatorului decât de partea universului creat.

Sensul creaţiei

Când Berdiaev vorbeşte despre creaţie, el nu are în vedere sensul curent, preponderent cultural al termenului. Nu se pune problema, aşadar, de a justifica, printr-o argumentaţie nobilă (dar foarte la îndemână) sublimitatea creativităţii de tip artistic, chiar dacă această specie a creativităţii ilustrează, în modul cel mai direct, esenţa actului creator. Berdiaev nu defineşte creaţia în maniera emotivă, adolescentină, a unui Camus (*Créer c'est vivre deux fois*), deşi s-au găsit exegeţi (Bodo Zelinsky, de pildă) care să perceapă analogii între unul şi altul. Creaţia – aşa cum o înţelege Berdiaev – este *comportamentul uman* prin excelenţă: e adaptarea omului la Dumnezeu, prin

emancipare faţă de „lumea aceasta“. „Lumea aceasta“ provoacă, în genere, locuitorilor ei o reacţie de *acomodare*, adică de supunere. Ea e un conglomerat de „legi“, care trebuie cunoscute, acceptate şi, în cel mai bun caz, utilizate în perspectiva unei mai bune integrări în reţeaua realităţii „date“. E ceea ce face ştiinţa, care nu e decât o descriere abreviată, economică, a „datului“, având ca scop orientarea pragmatică, „vital-interesată“, în câmpul lui. Lumea e întruchiparea perfectă a necesităţii, şi toate marile rubrici ale activităţii omeneşti sunt expresia unui efort de *adecvare* la necesitate: ştiinţa, o bună parte a filozofiei (cea care, de la Aristotel până la neokantianism şi fenomenologie, vrea să fie „ştiinţifică“), cultura însăşi care, nu o dată, e un mod rafinat de a consimţi lumii. Or, problema este a rezista la presiunea lumii, la rigoarea impersonală a necesităţii. Căci orice spor de adecvare la lume e o sporită inadecvare la Dumnezeu, adică la sfera libertăţii. Omul însă e, prin natura lui, mai aproape de Dumnezeu decât de lume. În raport cu lumea, el nu poate depăşi statutul de *individ*, de fragment absorbit într-un angrenaj străin. Numai în raport cu Dumnezeu omul se realizează ca *persoană*, ca întreg suveran, eliberat de lume. Iar comportamentul optim al eliberării de lume e creativitatea. Creativitatea *cosmicizează* lumea şi *actualizează* libertatea: ea transcende binomul „aici-dincolo“, aducând cu sine „o altă calitate a existenţei“, un „aici“ fără balastul contingenţei şi un „dincolo“ fără volatilitatea ficţiunii.

Omul se justifică prin creaţie (şi de aceea o lucrare ca *Sensul creaţiei* e o *antropodicee*), pentru că prin creaţie îşi manifestă prestigiul „asemănării“ cu Dumnezeu. Dumnezeu e, înainte de toate, Creatorul. Şi dacă suntem alcătuiţi după modelul său, atunci îi vom semăna cu atât mai mult cu cât vom fi noi înşine mai creatori. „Dumnezeu – spune Berdiaev – aşteaptă actul creator al omului ca pe un răspuns la propriul său act creator.“ Fireşte, omul se află, spre deosebire de Dumnezeu, într-o situaţie tragică: el are de obţinut libertatea în contextul limitativ al „acestei lumi“, ceea ce echivalează cu a obţine zborul prin înfrângerea apăsării gravitaţionale. Creaţia omenească e „victorie asupra greutăţii lumii“. Creaţia divină e plutire mai mult decât zbor, e valorificarea optimă a unei maxime libertăţi. Pentru a se menţine în proximitatea lui Dumnezeu, omul trebuie să-şi realizeze cu extremă intensitate teantropia, să-şi înţeleagă, în consecinţă, creativitatea ca pe o *teurgie*, ca pe o faptă în care lucrarea lui se întrepătrunde cu lucrarea lui Dumnezeu. Omul nu imită, prin creaţie, lumea creată, ci o amplifică. De asemenea, el nu-l imită pe Creator, ci îl face prezent, participând la demiurgia lui. Arta omenească e un act ontologic: adaugă fiinţei lumii fiinţă nouă şi celor şapte zile ale Facerii o perpetuă zi a opta. A fi om în chip deplin e a trăi în extazul celei de-a opta zile, a redeschide mereu ciclul primordial pe care Dumnezeu l-a

pecetluit cu odihna Sa.

„Opera“ lui Dumnezeu a putut fi coruptă prin păcat. „Operei“ omeneşti îi revine datoria de a restaura, împotriva păcatului, orizontul mântuirii. De aceea, actul creator al omului se caracterizează, ca tot ce e omenesc – prin orientarea sa *eshatologică*: el se desfăşoară în perspectiva judecăţii finale, ca un efort constant de a achiziţiona pentru fiecare şi pentru întreaga specie – *legitimitate*, îndreptăţire. Creativitatea e un mod de a aştepta *ofensiv* sfârşitul veacurilor, un mod de a întâmpina *contributiv* mila lui Dumnezeu.

Tema creaţiei mântuitoare este foarte aproape de tema *frumuseţii* mântuitoare a lui Dostoievski. Cu precizarea că nu frumuseţea epidermică, ornamentală (*krasivost'*) e vizată aici, ci Frumuseţea categorială, *ens realissimus* (*krasota*), supraordonată Binelui, care nu e decât o manifestare a ei. (Se simte, în „estetismul“ superior al acestei distincţii, influenţa lui Konstantin Leontiev: monografia pe care Berdiaev i-o va dedica se poate citi ca o continuare la *Sensul creaţiei*.) Deosebirea dintre *krasivost'* şi *krasota* e totuna cu deosebirea dintre desăvârşirea *finitului* (care e performanţa specifică a artei clasice) şi deschiderea spre infinit (*beskonecinost'*) a tuturor romantismelor. Eroul tipic al transcenderii formelor finite este *geniul*. El reprezintă, alături de *sfânt*, modelul însuşi al creativităţii eliberatoare. „Genialitatea“ – spune Berdiaev – „este sfinţenia îndrăznelii“. Ea presupune *sacrificiul de sine* drept cale de realizare a unei opere *suprapersonale*; sfinţenia, la rândul ei, e *prelucrare a sinelui*, orientată către deplinătatea *persoanei*. Puşkin pe de o parte, Serafim de Sarov pe de alta. Cel dintâi, temerar şi autodestructiv; cel de-al doilea, smerit, mereu în stare de veghe şi de o cuminţenie îngerească. Dar amândoi la fel de îndreptăţiţi să întruchipeze, la Judecata de apoi, *norma* umanităţii, *normalitatea* ei. Amândoi ilustrează o teză ea însăşi foarte îndrăzneaţă, pe care Berdiaev preferă s-o lase în penumbra subînţelesului: e ceea ce am numi *teandria Duhului Sfânt*. Ni se sugerează, în definitiv, la limita ereziei, că nu numai în Fiul se întâlnesc „cele două naturi“ (a lui Dumnezeu şi a omului), ci şi în Duh. În sfera creativităţii, Duhul pare a se defini ca emanând simultan de la Tatăl şi de la om: o insolită anexă la disputa *Filioque* şi o promisiune de mântuire, prin *synergia* creaţiei, a întregii umanităţi.

*

Multe dintre afirmaţiile lui Berdiaev sunt suficient de „neortodoxe“ pentru a provoca amendamente de tot soiul. Vom aminti, în treacăt, câteva dintre cele formulate de chiar prietenii săi. Serghei Bulgakov, de pildă, socoteşte că discursul lui Berdiaev e prea

accentuat *antropocentric*. Excesul de simetrie dintre Dumnezeu şi om riscă să devină idolatrizare a omului. O anumită exaltare luciferică se face simţită ori de câte ori Berdiaev se referă la ceea ce omul are de revelat lui Dumnezeu şi, în genere, la „nevoia de om“ a lui Dumnezeu. (Trebuie totuşi să observăm că texte redactate în acelaşi spirit se găsesc nu numai la Meister Eckhart şi Angelus Silesius, ci şi la Sf. Vasile cel Mare, la Grigorie de Nyssa sau la Grigorie Palama.) O altă obiecţiune a lui Bulgakov priveşte rolul atribuit de Berdiaev artei, ca expresie a creativităţii omeneşti. Arta, spune Bulgakov, nu e prin ea însăşi „realizatoare“ şi eliberatoare. Ea e mai curând „Vechiul Testament al Frumosului“: pregăteşte, anunţă, aşteaptă.

Ca şi Bulgakov, Leon Şestov constată că teandrismul lui Berdiaev tinde să evolueze spre un *antropoteism*. Omul pare înzestrat cu capacităţi care lipsesc lui Dumnezeu, de vreme ce el poate întreprinde ceva decisiv împotriva răului apărut în lume din „neantul“ libertăţii increate, acea libertate asupra căreia Dumnezeu nu are nici o putere. Şi apoi ce este această libertate increată? Nu e cumva o ficţiune? De unde ştie Berdiaev de existenţa ei? El poate invoca, desigur, propria sa experienţă spirituală, precum şi câteva nume ale teozofiei clasice germane. Dar i se pot indica experienţe şi texte la fel de convingătoare, din care să rezulte contrariul. Şestov îi reproşează, în fine, prietenului său o prea mare îndatorare faţă de Schelling, apoi stilul său apodictic, imperativ, în contratimp cu principiul însuşi al libertăţii, supraabundenţa răspunsurilor şi insuficienta întârziere asupra întrebărilor. Berdiaev nu e, până la urmă, decât „un filozof al culturii“, preocupat să ridice nivelul conştiinţei umane către idealuri admirabile, dar străine încă de „irealizabilul“ credinţei. Reticenţele lui Şestov sunt previzibile. Şi el, ca şi Berdiaev, era iritat de sclavia necesităţii pe care a introdus-o în cultura europeană logica „ateniană“, preluată de scolastică şi de idealismul german. Dar, în timp ce Berdiaev opunea necesităţii o libertate definită ca regn al infinitei *posibilităţi*, Şestov, citând abundent din *Cartea lui Iov* şi din Kierkegaard, propune *imposibilul* ca soluţie. Libertatea adevărată, cea *creată* de Dumnezeu şi preluată de omul evlavios, e libertatea de a crede ceea ce nu e de crezut, libertatea de a accepta „scandalul“ transcenderii oricărei logici, după un model care nu mai e „atenian“,

ci „ierusalemic“ (*cf.* L.Chestov, *Athènes et Jérusalem*, Vrin, Paris, 1938). În realitate, ideile celor doi filozofi sunt mai apropiate decât lasă să se înţeleagă Şestov. Căci a spune că pentru Dumnezeu şi pentru omul credincios „nimic nu e cu neputinţă“ e totuna cu a defini libertatea ca „posibilitate infinită“. Doar că Berdiaev pune accentul pe libertatea omului şi percepe oarecare tensiuni între această libertate şi libertatea lui Dumnezeu (etica sa va fi tocmai analiza acestor tensiuni), iar Şestov pune accentul pe libertatea lui Dumnezeu, pe care nici o instanţă omenească, „general-omenească“ sau supraomenească nu o poate limita. Cât despre „sursele“ – neverificabile – ale afirmaţiilor lui Berdiaev („De unde ştie el despre libertatea increată?“) – nu ne rămâne decât să ne mirăm cât de „raţional“, cât de ataşat bunului-simţ se arată, dintr-odată, împotriva propriei sale doctrine, Şestov însuşi. Berdiaev ar fi ştiut să-i răspundă. I-ar fi spus că în teritoriul în care se mişcă el, acela al „gnozei“ nepozitiviste, „sensul e întotdeauna prealabil căutării“, că nu există nimic care să premeargă logic intuiţiei filozofice, că filozofia *alege* şi proclamă, lucrând cu adevăruri *prime* şi *ultime*, nu cu *intervalul* discursiv al „demonstraţiilor“. „Demonstraţii – spune Berdiaev – nu faci decât adversarilor adevărului pe care îl iubeşti, nu prietenilor lui.“ A iubi un adevăr – iată cheia stilisticii şi a speculativităţii lui Berdiaev. Pentru el, „filozoful autentic este un om îndrăgostit“. El sondează „taina nupţială a cunoaşterii“ cu toată fervoarea subiectivităţii sale, riscând mai curând să fie excesiv şi dogmatic, în numele unei opţiuni sincere, decât să cadă în rezonabilitatea domestică, filistină a filozofiei „critice“, a cărei „obiectivitate“ nu e decât un chip al indiferenţei. „Sunt un liber-cugetător credincios“ – spune despre sine Berdiaev. E pariul unei încercări existenţiale eroice: încercarea de a fi, în acelaşi timp, independent şi angajat, în acelaşi timp lucid şi îndrăgostit.

Note

227. Îmi amintesc de un febril – şi caracteristic – discurs antirusesc al lui Petre Ţuţea: „N-au ce căuta în Europa; nişte asiatici care aspiră inutil la civilizaţie.“ „Bine, domnule Ţuţea, dar Dostoievski?“ a obiectat cineva. Bătrânul a aruncat, pieziş, o privire nemulţumită şi a decretat scurt: „Era neamţ!“ – O încercare disperată de a torpila evidenţele, fie şi printr-un delirant abuz de autoritate…

228. A fost totuşi solicitat pe această linie, mai ales în lumea anglo-saxonă, ceea ce îl făcea să se simtă în chip istovitor responsabil. Într-o zi, a primit o telegramă din Australia: „Viaţă imposibilă. Mă sinucid.“ S-a crezut obligat să răspundă prompt: „Nu vă sinucideţi! Urmează scrisoare.“

229. „…nu lecturile sunt sursa principală a gândirii mele.“

E. M. Cioran

1. „…un creier care arde…“
(Debutul românesc)

Spre „culmile disperării“

„Tocmai am frunzărit *Pe culmile disperării* – scrie Emil Cioran fratelui său la 5 iulie 1981.[230] E proastă, dar e nebunească. Cum am făcut să nu mă sinucid? Cum am putut rezista nervos?“ Dar când această primă carte a sa a fost tipărită (la Editura Fundaţiilor Regale, în 1934), Cioran avea deja un însemnat antrenament al „rezistenţei nervoase“. Din câte ştim, el debutase ca publicist înainte de a împlini douăzeci de ani, în revista *Mişcarea*, cu un articol intitulat „Voinţa de a crede“ (24 februarie 1931). Tânărul Cioran deplângea în acest articol „lipsa totală de simţ pentru eternitate“ a omului modern, prea „activ“ şi prea „optimist“, incapabil să *trăiască* valorile tradiţionale în chip creator. Religiozitatea modernă, de pildă, nu e, pentru el, decât expresia unei „*voinţe* de a crede“ aşadar a unui program autoimpus, în loc să fie contemplativitate spontană, elan originar, nemijlocire. De la bun început, ne întâlnim în aceste pagini cu o uriaşă dezamăgire, dar şi cu o uriaşă exigenţă. Şi în toate publicaţiile anilor următori (în *Calendarul, Mişcarea, Discobolul, Floarea de foc, Vremea* etc.), Cioran n-a făcut altceva decât să ilustreze tensiunea paradoxală dintre o „infinită“ dorinţă de „extaze luminoase“ (*Pe culmile disperării*, p.24) şi necesitatea „de a scoate un urlet care să îngrozească întreaga lume“, un urlet de „bestie apocaliptică plină de flăcări şi întunecimi“ (*ibidem*, pp. 67–68). Totul e alternanţă de luciditate şi isterie, de glacialitate şi fierbinţeală. În *Pe culmile disperării* se vorbeşte, la un moment dat (p. 106), de „inundaţii de foc şi incendii de apă“. Iar scrisul tânărului Cioran seamănă, într-adevăr, cu ceea ce alchimia europeană numea, uneori, *humiditas ignea* sau „foc frigid“. Sunetul stilului său e ca al metalului incandescent, scufundat brusc într-o baie de apă rece; un foşnet deopotrivă ascuţit şi surd, o răcoare focoasă, recalcitrantă acompaniază fiecare frază.

În cei trei ani care s-au scurs de la debutul publicistic până la cel editorial, Emil Cioran şi-a impus – cu o remarcabilă precocitate – „maniile“, făcându-şi un portret de „tânăr furios“, care invadează conştiinţa literară românească în numele unei mentalităţi de „dezabuzat“, „chinuit“ şi „detracat“, care i se părea comună tuturor colegilor săi de generaţie (*cf.* „Spiritul filosofiei dlui Rădulescu-Motru“, în *Calendarul*, 7 noiembrie 1932 şi „Încotro merg tinerii“, în aceeaşi publicaţie, 18 noiembrie 1932). Cioran e un „tenebroso“ coleric, un insurgent de tip *Sturm und Drang*, un plictisit exultând de vitalitate. Idiosincrasiile sale sunt tranşante şi consecvente: e contra

oricărui estetism (care i se pare „periferic prin definiţie“), contra istoriei şi a istorismului (în care *înţelegerea* sufocă creaţia, ducând la sterilitate şi lipsă de atitudine), contra clasicismului, a neoumanismelor, a optimismelor de tot soiul, a „obiectivităţii“. Nu suportă „absolutismul moral“, „cultura“, „succesul“, „normalul“. Nu suportă „ideile“, şi se declară „împotriva oamenilor inteligenţi“ (*Discobolul* nr. 9, mai 1933). Îi plac, dimpotrivă, oamenii „pasionaţi“, depresivii, agonizanţii. „Vremii noastre îi este sortită misiunea de a lichida cu optimismul“ (*cf.* „Perspectivă pesimistă asupra istoriei“, *Calendarul*, 17 iunie 1932). Totul e „prevestitor şi apocaliptic“. Adeziunile tânărului eseist merg către „demonicul“ vieţii, către „bestialitate“, „gotic“, „barbar“şi „sublim“. Se exaltă „tragicul“, „subiectivitatea“, „obsesivitatea“, „iraţionalitatea“. Se caută neantul dindărătul existentului şi se constată imanenţa morţii în chiar metabolismul curent al vieţii. Stilul nu e nici o clipă căutat anume; deseori, e chiar neglijent. Nu lipsesc totuşi formulările memorabile, prin aplomb, dacă nu neapărat prin acurateţe formală: „…prefer de o mie de ori un escroc intelectual decât un imbecil bine informat“. Sau: „Apreciez mai mult un creier care arde decât un creier care gândeşte.“ Marele scriitor de mai târziu e prezent totuşi fulgurant (muzica lui Mozart e „echivalentul sonor al azurului“), dar textele nu se recomandă atât prin reuşita expresiei, cât prin sălbatica lor radicalitate.

Suma de atitudini şi sentinţe cuprinse în publicistica lui Cioran dintre 1931 şi 1934 ar putea, privită din afară, să fie asimilată unui anumit „spirit al vremii“, prezent fie în ambianţa europeană (cu antiintelectualismul, tragismul şi teribilismele ei literare din primele trei decenii ale veacului), fie în cea românească, în care se cultiva deja absurdul (în 1930 apar texte caracteristice din Ştefan Roll şi Saşa Pană; apare, de asemenea, postum, proza lui Urmuz), exoticul (*cf.* romanele lui Mircea Eliade), brutalitatea necomplezentă (Arghezi, *Flori de mucigai*, 1931) sau melancoliile saturnine (în 1934, Editura Fundaţiilor Regale publică prima selecţie reprezentativă a *Poeziilor* lui Bacovia). Cioran era, în plus, flancat de gesticulaţia scandaloasă a prietenului său Eugen Ionescu (*Nu*). În realitate însă, toate acestea nu pot depăşi, în înţelegerea debutului lui Cioran, funcţia unor repere strict exterioare. Glasul lui rămâne solitar, ireductibil, strident: Cioran nu produce variaţiuni pe melodii gata făcute: manifestările lui au sunetul frust al originarului, al jetului emotiv izbucnit din rărunchi, dintr-o fatalitate genetică mai mult decât dintr-o conjunctură culturală dată. Şi apoi, în ciuda celor câteva excepţii amintite adineaori, anii 1931–34 sunt, în spaţiul românesc, mai curând ani de construcţie viguroasă, temeinică, orientată spre consistent şi monumental. În 1930, apar: *Joc secund*, teatrul lui Camil Petrescu şi romanul său

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război. De asemenea, *Studiile literare* ale lui G. Ibrăileanu şi volumul de eseuri *Daimonion* al lui Blaga. În 1931: *Eonul dogmatic*; în 1932: Rebreanu, *Răscoala*, Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu* şi Tudor Vianu, *Arta şi frumosul*. În 1933: Sadoveanu, *Creanga de aur*, Vianu, *Influenţa lui Hegel în cultura română* (Premiul Academiei). Într-un astfel de context, Cioran suna, fireşte, strident. Polemiza cu Eliade şi cu Comarnescu, aşadar cu reprezentanţii de frunte ai „generaţiei“ (*cf.* „Încotro merg tinerii“ citat mai sus) şi punea în mişcare un capital de energie devastatoare, plină de *foc* purificator, *apă* diluviană şi aer exploziv: nici o urmă, nici o speranţă, de *pământ* sigur, de tărâm salvator. („Deocamdată, pentru omul de azi, nu există salvare…“ v. „Reflexiuni asupra mizeriei“, *Floarea de foc*, 30 ianuarie 1932).

Două ne apar a fi, la o privire retrospectivă, notele esenţiale ale apariţiei lui Cioran în epocă: vocea „străină“, în totală discordanţă cu stilistica intelectuală autohtonă, şi neverosimilele acumulări culturale puse în joc de un tânăr de douăzeci–douăzeci şi doi de ani pentru a şarja dezlănţuit împotriva culturii.

Eseistica timpurie a lui Cioran se potriveşte, într-adevăr, foarte puţin cu „portretul-robot“ al „românismului“, aşa cum apare el definit în genere şi în chiar dezbaterile vremii sale. Nu „măsură“, nu „cuminţenie“, nu „omenie“; în schimb, o vădită lipsă de „voie bună“, un *furor* critic şi autocritic care nu se epuizează în suprafaţă, ci atacă fundamentele, un ton necruţător, lipsit de iluzii, rezistent la orice spirit de conciliere şi toleranţă. România, cea din preajma anului 1933, e, pentru Cioran, „ţara oamenilor atenuaţi“ (*cf.* articolul cu acest titlu din *Vremea*, 24 septembrie 1933): ţara unei „raţionalităţi minore“, ţara „ironiei uşoare şi periferice“, a „amabilităţii instabile şi trecătoare“. O ţară cu prea mulţi oameni inteligenţi, cu prea mulţi oameni normali, dar cu prea puţini profeţi. „A fi român cu adevărat înseamnă – pentru tânărul ardelean – a nu mai voi să fii român în sensul de până acum.“ Într-un alt text („Stil şi eschatologie“, publicat de această dată în *Calendarul*), se spune: „Învinuiesc această naţiune de a nu fi putut să depăşească un scepticism vulgar şi de a fi acceptat totul cu o resemnare imbecilă, cu o pasivitate inconştientă, de a nu fi avut curajul absurd al unei eroice afirmări şi, în fine, de a nu fi avut nici o resursă de eroism.“ Abuzul diletantismului cultural, lipsa religiozităţii, absenţa simţului metafizic şi a mesianismului, inexistenţa gustului pentru monumental (*cf.* şi „Unde ne sunt ardelenii“, tot în *Calendarul*) – sunt teme care anunţă deja efervescenţa polemică din *Schimbarea la faţă a României*. „Am avut momente – citäm iarăşi din „Ţara oamenilor atenuaţi“ – când mi-a fost ruşine că sunt român. Dar dacă regret ceva sunt aceste momente.“ România interbelică n-a fost probabil niciodată pusă mai drastic sub semnul

întrebării decât în aceste pagini dramatice, de un patriotism exasperat. Căci de patriotism e vorba aici, de unul nemilos, care reclamă cu urgenţă pentru obiectul angajării sale un destin mare. „Această ţară – spune Cioran însuşi – împotriva căreia sunt înverşunat dintr-o nemărturisită iubire…“ Pentru a corija ceea ce este de corijat, pentru a salva ceea ce pare compromis, e nevoie nu numai de o reformă interioară, dar şi de o schimbare a modelelor culturale sub care înţelegem, de obicei, să întârziem. În primul rând, modelul francez: „…în Franţa, domneşte o atmosferă de mediocritate plată şi de o inactualitate scandaloasă“ („Încotro merg tinerii“). „Lichidarea sentimentului francez al existenţei a devenit inevitabilă“ („Prea multă claritate“ în *Calendarul* şi „Împotriva oamenilor inteligenţi“ în *Discobolul*). Cioran înclină, prin compensaţie, spre modelul german, spre cel spaniol sau rus; cu alt prilej, el opune perfecţiunii artelor meridionale „viziunea morţii în arta nordică“ (*Calendarul*, 3 august 1932).

Cultura tânărului Cioran era ea însăşi preponderent germană şi – cum spuneam – de o întindere cu totul excepţională pentru vârsta lui. Constantin Noica şi-l aminteşte „desprinzându-se cu greu din neantul cărţilor moarte“, la ora când clopoţelul Bibliotecii Centrale a Facultăţii de Filozofie din Bucureşti suna închiderea. Avea cam douăzeci de ani. „Am citit toată filozofia proastă germană“ – va declara Cioran mai târziu. (*cf.* C. Noica, „Gânduri despre Emil Cioran“, în *Almanahul literar*, 1985, p. 40). Articolele sale de până la 1934 se referă frecvent şi cu adresa cunoscătorului la Kant, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey, Simmel, Heidegger, Nicolai Hartmann, ca şi la fenomenologie sau la greoaiele figuri ale neokantianismului: Riehl, Cohen, Vaihinger. Cu asemenea lecturi şi cu patosul lăuntric al unui halucinat, Emil Cioran era, la douăzeci şi trei de ani, un tânăr bătrân, marcat de o stranie uzură a ţesuturilor. „Cultura de azi e a unor oameni care niciodată n-au fost tineri“ – socotea el însuşi în 1932. Un preaplin obţinut prematur, precum şi paroxismul unei globale insatisfacţii puteau duce la prăbuşire. Aceasta, în cazurile obişnuite. În cazul lui însă, a apărut o altă soluţie: prăbuşirea a încercat să se articuleze într-o carte *despre* prăbuşire. Cartea a putut apărea şi a fost premiată. Cariera lui Emil Cioran s-a declanşat, astfel, într-un spirit tipic cioranian şi tipic modern: scormoneşti violent neantul lumii, şi lumea te aplaudă. Ataci, şi armele tale devin piese de tezaur muzeal…

Pe culmile disperării

S-ar zice că „fenomenul originar“ al acestei cărţi este insomnia. Iată ce povesteşte autorul însuşi cincizeci de ani mai târziu, într-un interviu acordat lui Gerd Bergfleth la Tübingen[231]: „…s-a petrecut în viaţa mea o prăbuşire. Mi-am pierdut somnul. Toate nopţile mele au

devenit nopţile unui insomniac, eram treaz zi şi noapte, fără întrerupere. Locuiam într-un oraş care este foarte frumos, aproape tot atât de frumos ca Tübingenul: Sibiu, în Ardeal. Mă plimbam noaptea, semănam cu o stafie şi oamenii din acest orăşel credeau că am mintea zdruncinată. Şi atunci mi-am spus: Trebuie să scrii o carte!“ Insomnia este o realitate antinomică: ea dilată timpul, dar îl dilată golindu-l, pustiindu-l de sens; trăieşti *vidul* repausului, opresiunea istovitoare a inactivităţii: eşti simultan încordat şi flasc şi eşti, mai ales, o imagine *răsturnată* a lumii: starea de veghe s-a cuplat nefiresc, în tine, cu ora cosmică a somnului: eşti singur şi abnorm. Inflaţia eului şi estomparea lumii, „preaplinul“ pe de o parte şi vacuitatea pe de alta sunt iadul de fiecare noapte al insomniacului. În *Pe culmile disperării* (p.105), e vorba de „haosul insomniei“ şi de legătura constitutivă dintre „insomnie şi disperare“: „Este imposibil să iubeşti viaţa atunci când nu poţi să dormi.“ „Insomnia – spune Cioran – este o realitate atât de mare, încât îmi vine să mă întreb dacă omul nu este un animal ce nu poate dormi.“ Mai târziu, în *Le Mauvais Démiurge*, insomnia e resimţită ca un corelativ al cruzimii: „Rolul insomniei în istorie de la Caligula la Hitler. Incapacitatea de a dormi e oare cauza, sau consecinţa cruzimii? Tiranul *veghează* – iată ceea ce îl defineşte cu adevărat“ (p.137). Tiranizat de disperare şi tiranizându-şi cititorii cu percuţia sincerităţii sale sângeroase (p. 9: „a fi barbar, adică a fi numai sânge, sinceritate şi flăcări“), Emil Cioran pare – în prima sa carte – să-şi valorifice mai curând fiziologia decât gândurile: „Eu nu am idei, ci obsesii“ – mărturiseşte el (p.142). Or, potrivit unui text din *Vremea* („Scrisul ca mijloc de eliberare“), „în obsesie, ideea poartă o marcă organică“. Obsesia e, cu alte cuvinte, o visceralizare a ideii, dar este şi o conştientizare a visceralităţii, o desfăşurare în plină lumină a ceea ce, de obicei, stă ascuns în noaptea reflexelor primare. Insomnia şterge însă diferenţa dintre noapte şi zi, aduce întunericul şi lumina în omogenitatea unui amurg perpetuu. A scrie despre insomnie e a transforma bezna absolută în peisaj lunar, în fulguraţie şi spectralitate. *Pe culmile disperării*, p. 68: „Simbolul meu este moartea luminii şi flacăra morţii. În mine se stinge tot ceea ce e sclipire, pentru a renaşte în fulger şi în trăsnet.“

Când „mesajul“ e o obsesie, metoda nu poate fi decât un procedeu spasmodic: „n-am decât o metodă: metoda agoniei“ (p.17). Pornind de aici, regăsim în cartea de debut a lui Cioran mai toate temele publicisticii sale anterioare: dispreţul pentru „înţelepciune“, catastrofismul (uneori pubertar), nebunia, moartea, plictiseala, nonsensul (p. 12: „nu există argumente pentru a trăi…“, p. 16: „Faptul că exist dovedeşte că lumea n-are nici un sens“), „otrava din lucruri“, legitimitatea viciului (pp. 149–150), elogiul imediatului (pierdut de omul contemporan, care a devenit un „animal indirect“ – v.p. 142)

etc. Discursul e, în genere, mai puţin controlat decât cel din articole; referinţele culturale sunt minime, stilul, de obicei, răstit, bombastic pe alocuri, alteori romanţios la limită. Pasaje spectaculos „adulte“ sunt urmate mereu de juvenilităţi apodictice, ansamblul cultivând efectul teribil, surescitarea, noctambulismul. Infinitul, extazul, dezintegrarea – sunt personaje constante. În interviul din 1984, Cioran afirmă că prima sa carte e de o „infernală“ şi „provocatoare autenticitate“, că e cartea unui „lepros“, a unui izolat, disperat nu din când în când, ca toată lumea, ci disperat congenital, aşadar incurabil. „Cine a scris aşa ceva este blestemat. Am să chem un doctor“ – ar fi spus, neliniştită, mama încercănatului debutant. Cu toate acestea, interviul amintit lasă să transpară şi o altă dimensiune a episodului din 1934, dacă nu cumva e vorba de o dimensiune adăugată, histrionic, de cel intervievat, din perspectiva, mai echilibrată, a anilor târzii. Iată ce spune Cioran: „Titlul este pompos şi deopotrivă banal: *Pe culmile disperării*. Pe vremea aceea, era o expresie care apărea în mod curent în ziare la rubrica «Diverse». Dacă cineva se sinucidea, atunci se chema că o făcuse «pe culmile disperării». Aveam mai multe titluri în cap, însă nu mă puteam hotărî asupra căruia să mă opresc. Am procedat atunci aşa: mă duceam la cafenea şi întrebam un chelner: «Pe care dintre aceste trei sau patru titluri l-aţi alege?» Aşa am făcut şi la prima carte, şi la următoarea.“ Micul dadaism al procedurii şi valorificarea ostentativă – în titlu – a unei platitudini de „mică publicitate“ ar da de înţeles că „autenticitatea“ nu renunţa cu totul la „regie“, că un anumit simţ al farsei şi o secretă ironie puteau intra şi ele în reţeta debutului lui Cioran. Numai că şi farsa, şi ironia sunt, până la urmă, moduri de a dialoga cu neantul, „satanisme“ – eventual benigne –, devieri. Cioran era *totuşi* autentic. Ceea ce dovedea însă cartea lui era că autenticitatea nu e obligată să fie monotonă. A fi autentic şi consecvent e, în fond, o contradicţie în termeni. În *Pe culmile disperării,* există şi o melodie care merge în răspăr cu motivul principal al textului: un murmur subteran al valorilor, un dulce complot hedonist, o speranţă: negativităţii i se opune graţia (v. cap. „Esenţa graţiei“), exceselor „problematice“ li se opune, ca un paradis, entuziasmul (pp.94–95). În context, unele pasaje sunt de-a dreptul năucitoare; iată, de pildă, p. 162: „Singurul lucru care îl poate salva pe om este iubirea […]. Oricât m-aş lupta pe culmile disperării, nu vreau şi nu pot să renunţ şi să părăsesc iubirea.“ Pagina următoare vorbeşte de „culmile beatitudinii“ şi de o depăşire a dialecticii „lumină–întuneric“ „prin autonomia absolută a întâiului termen“. „A muri de lumină“ e o aspiraţie care apare, de altfel, încă de la începutul cărţii (p.24). Un Cioran contradictoriu? Nu, ci o natură *totală*, cu disponibilităţi nesfârşite. „Tot ce vreţi găsiţi în mine, absolut tot…“ (p.107). Nu obstinaţia doctrinară a unei „direcţii“, ci explozia

centrifugală, „paroxismul antinomiilor“ trebuie căutate dincolo de aparenta unilateralitate a textului: „Vreau să mor, dar îmi pare rău că vreau să mor“ (p.20). Crucificat de pe acum între „ispita de a fi“ şi „inconvenientul de a fi“, Cioran nu rezistă dilemei decât prin scris. Adică, printr-un act de *responsabilitate*. Ne grăbim să credem, fără reflexie, că pofta de a scrie e numai poftă de glorie. Dar ea e şi poftă de comunicare şi instinct (adânc omenesc) al *atitudinii*. În articolele sale de dinainte de 1934, Cioran revine adesea asupra virtuţii esenţiale a atitudinii. Iar în *Pe culmile disperării* tema responsabilităţii apare în mod explicit, şi anume legată tocmai de tema iubirii: „…să iubeşti totul într-un sentiment de supremă responsabilitate“ (p.162). E o foarte frumoasă metodă de a lăsa în urmă culmile disperării…

Dacă această latentă contramelodie a graţiei, iubirii şi responsabilităţii – prezentă în cartea de debut a lui Cioran – e autentică (şi nu avem motive să ne îndoim că este), atunci nefericirea autorului nu e una directă, „glandulară“, ci una secundă: nefericirea de a fi într-un intim conflict cu criza proprie, cu propriile depresiuni. „Idealul ar fi – aflăm la p.107 din *Le Mauvais Démiurge* – să pierzi gustul fiinţelor şi al lucrurilor, fără să suferi însă din cauza asta.“ Dar Cioran suferă pentru tot ceea ce pierde. „Dacă aş fi sigur că mântuirea mi-e indiferentă…“ (*ibidem*, p.175). Pe o asemenea nesiguranţă nu se pot construi un nihilism compact, o apostazie deplină. Se construieşte mai curând o *culpă*, un pervers aliaj al neîndurării cu remuşcarea. Fascinaţia excesului e suspendată, cenzurată, sabotată de scurte accese de de-fascinaţie. „Ceva mozartian“ – invocat la un moment dat de Cioran însuşi – se împotriveşte descompunerii ultime. Scrisul în sine e, de altfel, un fel de a ieşi din jocul destructiv şi autodestructiv al delirului negru. Incapabil să-şi reprime sinceritatea organică şi conştient, în acelaşi timp, că „a-ţi publica tarele pentru a amuza sau pentru a exaspera“ e o „profanare“, o „impuritate“, o „pierdere de inocenţă“ echivalentă păcatului originar (*La Tentation d’exister*, p.107), Emil Cioran e silit să constate, încă din prima tinereţe, că disperarea nu poate *satura* un suflet de om şi că, în interstiţiile ei, dacă nu se strecoară speranţa, se strecoară, în orice caz, o statornică vinovăţie. „Viaţa e – atunci – o stare de culpabilitate“ (*Le Mauvais Démiurge*, p.62), iar „păcatul“, departe de a fi o „taină“ complexă cum vor teologii, e o evidenţă de fiecare clipă (*ibidem*, p. 116). Pentru cine are „viciul scrupulului“ (*ibidem*, p. 128) a gândi e „a glosa în marginea căderii“ primordiale, a trăi ca „parazit“ al păcatului strămoşesc (*ibidem*, p. 177). Tema căderii, alimentată de arabescul rafinat al culpabilizării de sine apare şi în *La Chute dans le temps,* şi în *La Tentation d’exister* (p. 107: „a scrie cărţi nu e fără legătură cu păcatul originar“), şi în *Aveux et Anathèmes* (p. 15: „Nu dau doi bani pe cei care se dispensează de păcatul originar. În ce mă priveşte, am recurs

la el în toate împrejurările şi nu văd cum aş putea să evit, fără el, o neîntreruptă consternare“).

Obsesia vinovăţiei e, prin urmare, mai adâncă la Cioran decât s-ar crede: ea e deja prezentă în *Pe culmile disperării*, laolaltă cu obsesia adiacentă a redempţiunii: „Mă simt responsabil de întunericul tuturora…“ (p. 75). Sau, la pagina următoare, o lamentaţie justiţiar melancolică: „În lumea aceasta, încă n-a murit nimeni de suferinţele altuia. Iar acela care a zis că moare pentru noi n-a murit, ci a fost omorât.“ Până şi exerciţiile „negative“ ale lui Cioran par să constituie o *via negativ*a a salvării: „Dacă aş putea, aş aduce întreaga lume în agonie, pentru a realiza o purificare din rădăcini a vieţii: aş pune flăcări arzătoare şi insinuante la aceste rădăcini, nu pentru a le distruge, ci pentru a le da altă sevă şi altă căldură“ (p. 18). Flăcările pendulează, astfel, în *Pe culmile disperării*, între Gheenă şi Cincizecime…

Pentru contrast, ne vom îngădui să amintim un fragment semnificativ din jurnalul lui Mircea Eliade: „…un student mă întreabă ce cred despre «păcatul originar». Îi răspund că e una din problemele care *nu mă interesează* (subl. în text). Mirarea lui Brown şi a întregii săli. Brown îmi spune că psihanaliza ar putea explica această indiferenţă faţă de problema centrală“ (*Fragments d’un journal*, I, Gallimard, 1973, p. 421). Că un istoric al religiilor e indiferent la tema pecabilităţii, în vreme ce un răzvrătit precum Cioran e torturat de ea, iată un fapt care poate interesa, într-adevăr, psihanaliza. Dar diferenţa dintre cei doi e totuşi elementară: e diferenţa pe care Cioran însuşi o constata undeva, în *Aveux et Anathèmes*, între *Schicksal* şi *Beruf*, între destin şi strictă profesie. Şi nu e nevoie de Freud ca să stabilim de care parte sunt drama şi riscul…

Un dezechilibru şi trei forme de echilibru

Ambianţa românească în care Cioran îşi proclama dezamăgirile şi fervorile ar fi trebuit să-l întâmpine cu o iritată incomprehensiune. Şi, în parte, aşa a şi fost. Un fragment din „Ţara oamenilor atenuaţi“ pare presimţirea (sau ecoul?) unei asemenea reacţii: „La noi, a vorbi de moarte, de suferinţă, de neant şi de renunţare înseamnă a fi un escroc ordinar. Nimic nu este mai penibil şi mai respingător decât să auzi că acolo unde tu ai manifestat toată intimitatea fiinţei tale, unde te-ai consumat în fiecare clipă fără nici o speranţă în posibilitatea unei salvări, unde ai gândit pentru a nu plânge şi unde ai scris pentru a nu muri, ceilalţi să vadă o pură escrocherie, o vulgară dorinţă de a epata.“ Dar fie că lumea românească era mai sănătoasă şi mai înţeleaptă decât şi-o închipuia Cioran, fie că placiditatea ei putea absorbi orice, chiar şi o legiune de „anticorpi“, manuscrisul intitulat *Pe culmile disperării* şi livrat „Comitetului pentru premierea scriitorilor

tineri needitaţi“ a fost luat în serios, selecţionat pentru dezbaterile finale şi, în cele din urmă, consacrat printr-un premiu, alături de alte două manuscrise ale unor colegi de generaţie: Eugen Ionescu (*Nu*) şi Constantin Noica (*Mathesis sau bucuriile simple*).[232] „Urletul“ lui Cioran a fost astfel digerat de „spiritul locului“, am spune chiar „instituţionalizat“: după publicare, au existat, e drept, nu numai reacţii de adeziune, ci şi de respingere sau de diminuare. Dintre toate, vom lua în discuţie trei: trei specii de echilibru, decise să diagnosticheze, să delimiteze şi să integreze o specie de dezechilibru, apărută în imediata lor vecinătate.

În *Ramuri* (nr. 4–6, aug.–oct. 1934, pp.204–206), Alexandru Dima – pe atunci în vârstă de douăzeci şi nouă de ani – publică o cronică la *Pe culmile disperării* („O tristă spovedanie a unui copil al veacului“), în care tonul şi instrumentarul aparţin unei naturi clasicizante, cuminţi şi, în definitiv, conciliante. Pentru Al. Dima, Cioran e exponentul unui tot mai răspândit „val de subiectivism“, al unui „iraţionalism pragmatic“ (incapabil totuşi a renunţa la serviciile raţiunii). Spectacolul oferit de cartea sa e „dionisiac“, romantic, „emoţionant“, dar plin de naivităţile unui *enfant terrible*, trecut prin *Lebensphilosophie* şi „suferinţă indică“. Recenzentul nu pune la îndoială sinceritatea autorului, ci, mai curând, „utilitatea socială“ a încercării sale, care, deşi „impunătoare“, e „tristă din punct de vedere etic şi filozofic“. Ea nu se încadrează „în nici un fel în realităţile încă primitive, dar pline de virtualităţi ale sufletului şi societăţii româneşti“. Concluzia vine de la sine: „*Pe culmile disperării* e o carte explicabilă în mediul unor societăţi şi culturi învechite, ce au urcat cel puţin o dată şi *culmile speranţei* (subl. în text). Pentru încă puternicul şi neîncercatul organism românesc însă, cartea dlui Cioran e cel puţin o ciudată şi fără sens apariţie, o manifestare rătăcită dintr-o lume ce nu-i a noastră…“ Verdictul lui Dima nu face decât să confirme temerile lui Cioran privitoare la o anumită suficienţă românească. A reproşa cuiva care vrea să bruscheze inerţiile autohtone faptul că nu li se conformează e a nu fi atent la mobilul însuşi al demersului lui. Echilibrul tânărului recenzent reacţionează la agitaţia cioraniană cu o lentă bună-credinţă, cu un bun-simţ solid, de om „obiectiv“, care analizează potopul din avion; e echilibrul unei competenţe imune, al unei firi fericite.

Cu totul altfel se configurează intervenţia critică a lui Şerban Cioculescu. Avea treizeci şi doi de ani când, într-un articol despre „Operele premiate ale scriitorilor tineri needitaţi“ (*Revista Fundaţiilor Regale*, an I, nr. 9, sept.1934, pp.648–664), el se grăbea să-l califice pe Cioran drept un „retor şi cabotin al disperării“. Cartea sa de curând apărută n-ar fi decât un compendiu de „catastrofism buccinator“, sub care se ascunde, în fapt, o mare „impacienţă de a trăi şi a se bucura de

viaţă“. Iraţionalistul e prins raţionând, iar nihilistul făcând afirmaţii. Agonia e deconspirată drept simplu camuflaj al unei „filozofii vitaliste“. Avem de-a face cu un „delir aparent“, aparţinând cuiva care, preocupat să-şi „cucerească cititorul prin violentare“, îşi exprimă incertitudinile axiomatic, se „autodivinizează“ şi profesează „anarhia şi negaţia tuturor valorilor“. Şerban Cioculescu e sarcastic, expeditiv şi suspicios. El acceptă că Emil Cioran e capabil de oarecare „facilitate dialectică“ şi că, „deşi nu e, la drept vorbind, un scriitor“, „când îşi dă osteneala formulează cu justeţe şi chiar strălucitor“. Dar gravitatea discursului cioranian nu e nici un moment creditată ca atare. Ca şi Al.Dima, Cioculescu nu intră în jocul autorului de care se ocupă; în plus, el merge până la a-l bănui de impostură. Recenzentul de la *Ramuri* pornea măcar de la ideea că Cioran e sincer. Cioculescu vede peste tot trucaj şi scenografie. Tipul său de echilibru – echilibrul inteligenţei rapide, sprinţare, ironice – nu poate crede în *realitatea* unui ciclon. Sobrietatea statică a lui Alexandru Dima e înlocuită de un echilibru al vitezei sceptice, al luciditătii niciodată contrariate, al „omului de lume“ care nu se lasă înşelat de mofturi…

În replică – indirectă – cu această atitudine se înscrie textul „Pentru Emil Cioran“ al lui Constantin Noica (*Familia*, seria III, anul I, nr. 7, noiembrie 1934. Noica avea atunci douăzeci şi cinci de ani). Şi aici întâlnim o formă de echilibru. Dar, de data aceasta, e un *delir* al echilibrului: „…însăşi cultura omenească este, într-un anumit sens, nebunie şi dezlănţuire.“ De ce să cauţi, atunci, „urletul“ *în afara* ei? „Se poate striga orice“ – spune Noica: „o propoziţiune geometrică de pildă“. Se poate striga, aşadar, *înlăuntrul* rigorii, nu doar împotriva ei. Forma, ordinea spiritului, lumea valorilor – sunt, toate laolaltă, locuri ale excesului. Nu e nevoie să le întorci spatele, pentru a exploda. E şi în ele explozie, e şi în ele o experienţă a „barbariei“, a unei barbarii *bune*, civilizatoare. Constantin Noica ilustrează, în aceste rânduri, acea „contradicţie unilaterală“ pe care o va teoretiza mai târziu: Cioran e în disjuncţie cu echilibrul culturii, dar echilibrul culturii nu e în disjuncţie cu el: dimpotrivă, îl asimilează, îi găseşte o acoperire şi un sens. Cultura „se îndură“ de neîndurătorul Cioran şi – cu sau fără voia lui – îl îmblânzeşte. Oricum, nu se pune problema să-l suspectăm de nesinceritate: „…putem cel mult râde de el. Vezi, să-i fi spus, şi în disperare a trebuit să vorbeşti frumos.“ Dar să-l luăm drept farsor, drept un mincinos oarecare, să nu observăm că dezlănţuirile sale sunt ale unui „spirit cult“, să nu simţim „seriozitatea lui, pregătirea lui de specialitate, onorabilitatea lui“ e cea mai crasă şi mai vinovată probă de superficialitate. Cioran „putea scrie oricând o carte despre sau o carte de citate şi cu referinţe, pe placul tuturor“. Dar a ales o cale mai grea, a refuzat „să trăiască din probleme de împrumut“, „să simuleze“. E acesta un mod de a minţi? „Nu e nimic, Emil Cioran, tu minţi“ –

încheie Noica, „Dar poţi să minţi înainte. Eu te cred.“

„Legile“ culturii s-au îndurat, aşadar, de Cioran. S-a îndurat, mai întâi, lumea culturii româneşti, în perimetrul căreia i-au mai apărut, până în 1940, încă patru cărţi. S-a îndurat, apoi, lumea culturii franceze – cea pe care tânărul Cioran o socotise „mediocră“, „inactuală“, bună de lichidat. S-a îndurat de el până şi „succesul“, pe care, de la o vreme, l-a cunoscut, în varianta lui cea mai strălucitoare. Ba, în cele din urmă, Franţa i-a glorificat tocmai disperarea şi agresivităţile bucureştene: în 1988, Constantin Tacou, un om cu un sigur instinct al valorilor şi al sărbătorii, a republicat, la celebra editură pe care o conduce (L'Herne), *Pe culmile disperării*, păstrând, cu maximă fidelitate, înfăţişarea ediţiei româneşti: un omagiu exemplar pentru noi toţi şi pentru Cioran însuşi. Destinul i-a oferit tot ceea ce el îşi refuzase. Acea contramelodie pe care am identificat-o – ca pe un acompaniament discret – în prima sa carte a căpătat, de-a lungul anilor, un neaşteptat relief. Evoluţia ei e încă deschisă şi imprevizibilă. „Mi-am refulat toate entuziasmele – găsim scris într-o carte din 1969 –, dar ele există, ele constituie rezervele mele, fondul meu neexploatat, viitorul meu, poate“ (*Le Mauvais Démiurge*, p.133). Emil Cioran a parcurs, în cincisprezece ani de crispare, un drum în cuprinsul căruia disperarea a devenit, din *traumă*, o *temă*, o emblemă chiar a „cioranităţii“. În umbra textului din 1934 al lui Constantin Noica, suntem îndemnaţi să spunem, la rândul nostru: „Nu e nimic, domnule Cioran, dumneavoastră vă iubiţi disperarea. Dar puteţi s-o iubiţi oricât. Noi credem în rezervele dumneavoastră, neexploatate, de entuziasm.“

Note

230. Pentru sprijinul documentar acordat, îi suntem cu deosebire îndatoraţi lui Aurel Cioran, fratele scriitorului. De asemenea, lui Marin Diaconu.

231. Fragmentele de interviu citate sunt extrase dintr-o traducere a lui G. Liiceanu.

232. Premiile, decernate sub auspiciile Fundaţiilor Culturale Regale, erau rezultatul unei iniţiative a lui Dimitrie Gusti. Juriul anului 1934 („comitetul celor şapte“) avea următoarea componenţă: Tudor Vianu (preşedinte), Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Şerban Cioculescu, Romulus Dianu, Ion I.Cantacuzino şi Petru Comarnescu. Dezbaterile au fost aprinse (mai ales în jurul lui Eugen Ionescu) şi s-au soldat cu demisia a doi dintre membrii „comitetului“: Tudor Vianu şi Şerban Cioculescu. Lucrările premiate au fost, toate, publicate în cursul anului 1934.

E. M. Cioran

2. Reversul unui infern

„N-ar trebui să scriem niciodată despre nimeni. Sunt atât de convins de asta, încât, de fiecare dată când trebuie s-o fac, primul meu gând e să atac, *chiar dacă îl admir*, pe cel despre care urmează să vorbesc."

(*Aveux et Anathèmes*, p. 101)

Cioran vorbind despre Epicur! Cu acel inconfundabil amestec de cruzime, umor şi exactitate cu care a „lichidat" (termenul e frecvent în *Pe culmile disperării*) atâtea prestigii. Iată textul (din *La Tentation d'exister*): „Acest teoretician al fericirii era un om bolnav: vomita, se pare, de două ori pe zi. În ce vârtej de mizerii trebuie să se fi zbătut, pentru a urî atâta «tulburările sufletului». Bruma de seninătate pe care a izbutit s-o dobândească o rezerva, fără îndoială, discipolilor: recunoscători şi naivi, ei i-au făcut o reputaţie de înţelepciune. Cum iluziile noastre sunt mult mai şubrede decât acelea ale contemporanilor săi, ne este uşor să întrevedem reversul Grădinii sale…"

E inevitabil – după lectura acestui pasaj – să cauţi şi să găseşti în Cioran o duplicitate asemănătoare, doar că răsturnată. Acest teoretician al descompunerii e un om sănătos. L-ai văzut conversând cu amenitate, pierzându-se, voluptuos, în anecdotică, înjurând cu aplomb şi râzând cu poftă. Ţi-a dezvăluit secretul de a urca cinci etaje fără să gâfâi, l-ai auzit recomandând fratelui său o dietă convenabilă şi te-ai simţit bine în preajma lui, ca lângă efigia unei umanităţi *reuşite*. Cioran arată ca un învingător. *Aveux et Anathèmes*, p. 52: „«Faptul că ai ajuns la vârsta ta dovedeşte că viaţa are un sens», mi-a spus un prieten după treizeci de ani de despărţire. Cuvântul lui îmi revine mereu în gând şi mă frapează de fiecare dată, deşi a fost proferat de cineva care a găsit întotdeauna un sens pentru toate." Prietenul invocat e Constantin Noica. În jurnalul rămas după dispariţia sa, am dat întâmplător peste consemnarea aceluiaşi episod: „Îmi amintesc că i-am spus lui C., pe care l-am urmărit cu frăţească îngrijorare toată viaţa: «Faptul că nu ţi-ai pus capăt zilelor, după ce timp de patruzeci de ani te-ai tânguit pentru nefericirea de a te fi născut, mă asigură că viaţa e totuşi bună.» El m-a tras deoparte şi mi-a răspuns: «Mă, să n-o spui nimănui, dar îmi *place* viaţa.»" Este, atunci, toată arta lui Emil Cioran un exerciţiu de nesinceritate? Se sprijină infernul său literar pe o grădină epicureică? Dar, când e vorba de coşmar, diferenţa dintre adevăr şi trucaj e neesenţială, ca şi aceea dintre un coşmar visat şi unul real. Şi dacă rugăciunea poate fi ipocrită, blasfemul e de neconceput fără un impuls de autenticitate. Nu de duplicitate pur şi simplu e vorba, aşadar, la Cioran, ci de porniri ireconciliabile care s-au deprins, încet-încet, să coexiste. „Am început – ni se spune într-un interviu din 1984 – cu o carte absolut dementă şi am devenit apoi tot

mai normal. Acum sunt normal, chiar prea normal.“ Cioran a început deci – cum singur o mărturiseşte – acolo unde Nietzsche sfârşise. Au urmat un proces, o evoluţie, o organizare a interjecţiei, la capătul cărora autorul vede apărând, ca un spectru, conturul normalităţii. A deveni – cu voie sau fără voie – reversul propriului tău infern! A culmina cu un zâmbet sau cu o reverenţă după ce ani de-a rândul ai exersat nuanţele unei isterii!

*

Dar tocmai evoluţia, desfăşurarea progresivă a gândului lipsesc, la prima vedere, din scrisul lui Cioran. De la debut până în anii târzii, totul pare să fie fermentaţia constantă a aceluiaşi virus. Tabla de materii la *Pe culmile disperării* („A nu mai putea trăi“, „Pasiunea absurdului“, „Sentimentul sfârşelii şi al agoniei“, „Totul n-are nici o importanţă“, „Insatisfacţia totală“, „Monopolul suferinţei“ etc.) iradiază asupra întregii opere ulterioare. Plictiseala, iluzoriul, extazul păgân şi dezabuzările juvenile, vertijul, obsesivitatea, dubiul, sinuciderea, în sfârşit tot ce ţine de registrul stuporii existenţiale, al amărăciunii, al luciditătii destrămătoare traversează recurent cărţile lui Cioran, indiferent de vârsta la care au fost scrise. Le citim ca pe nişte variaţiuni iscusite ale aceluiaşi exces. Ceea ce s-a rafinat, poate, necontenit este expresia. Dar s-a putut spune că, în fond, avem mereu dinainte aceeaşi carte. A spus-o, într-un fel, autorul însuşi: „Ceea ce ştiu la şaizeci de ani ştiam şi la douăzeci. Patruzeci de ani ai unui lung şi superfluu efort de verificare…“ (*De l’Inconvénient d’être né*, p.14). Eşti tentat să declari că lui Emil Cioran i-a reuşit tot ce e mai lamentabil în filozofie: consecvenţa. Dar asta numai la prima vedere. La o a doua, descoperi mai pretutindeni o adevărată fobie a stagnării, o mereu rumegată dramă a blocajului. Îndoiala însăşi care – cu neastâmpărul ei – pare soluţia

lui Cioran împotriva oricărei pietrificări dogmatice e cenzurată, până la urmă, ca simptom al unei sterile imobilităţi mentale: „…îndoiala nu e aprofundare, ci stagnare, vertij al stagnării… Cu ea e imposibil să rămâi în mers şi să ajungi undeva; e eroziune şi numai atât“ (*Le Mauvais Démiurge*, p.119). Tristeţea e, la rândul ei, „sânge stătut“ (*ibidem*, p.127). Nebunia – „o tristeţe care nu mai evoluează“ (*ibidem*, p.140). Cioran se va confrunta neîncetat cu acest efect entropic al negativităţii, va căuta mereu soluţii de ieşire din circularitatea anihilantă a ieremiadei. Iar soluţiile convieţuiesc de la bun început cu radicalitatea problemei: unul dintre capitolele primei sale cărţi se numeşte, semnificativ, „Esenţa graţiei“. „Transcenderea negativităţii – citim la p. 73 – este o notă esenţială a sentimentului graţios al vieţii.“ În *Pe culmile disperării*, această subversiune a graţiei se articulează rar, nestatornic, ca jarul mocnit al unui incendiu. Cu trecerea timpului, graţia pare a intra însă în expansiune, camuflată în gratuitatea (aparentă) a stilului. Există *mişcare*, o lentă, subtilă, abia perceptibilă mişcare în scrierile lui Emil Cioran: ele relatează, în subtext, o întâmplare cu totul neobişnuită: vindecarea unei nevroze prin invazia geometrică a unui stil.

De aceea, a polemiza cu Cioran nu înseamnă atât a te opune unei ideologii, cât a pune în discuţie suveranitatea stilului său. Cu alte cuvinte, problema nu este cum să-l conteşti, ci, mai curând, cum să-i rezişti, cum să-ţi ţii firea dinaintea enormei sale seducţii. Că trebuie să-ţi ţii firea o simţi neîntârziat, ca pe o măsură de minimală igienă sufletească, ca pe un reflex al instinctului de conservare. Ai de partea ta tot ceea ce Cioran excomunică, toate infirmităţile – salvatoare – ale civilizaţiei: bunul-simţ, buna-cuviinţă, ba, uneori, bunul-gust însuşi. Ai de partea ta fie o exigenţă a rigorii (căci aforismul – al lui Cioran şi al oricui – nu e decât substituirea argumentului prin formulare), fie nebuloasa tonică a speranţei. Ai de partea ta umorul, când ţi se oferă ca soluţie o impracticabilă etică a ecorşeului şi ai de partea ta gravitatea când suferinţa devine, prin protocol stilistic, o piruetă galantă. Căci ceea ce izbeşte, nu o dată, în cărţile lui Cioran este o

anumită *frivolitate a dezastrului*. Tragicul cade în transa exprimării de sine şi devine astfel vocaliză gramaticală, farmec lexical, civilizaţie a limbii; grimasa nu vrea să renunţe la mondenitate. Prăbuşirea e o ceremonie, urletul – un rafinament. Cioran face risipă de talent, pentru a eterniza un acces de indispoziţie. Fiecare pagină a sa e un mod de a dilata, de a descrie cu încetinitorul fiziologia unui scurt leşin.

*

…Asemenea unui îndrăgostit care, căutând privirea limpede a iubitei, se trezeşte jubilând exoftalmic dinaintea primului rid întâlnit.

*

Pentru proaspeţii convertiţi sau pentru naturile sectare, care nu văd în religiozitate decât o fadă cuminţenie gregară, proza lui Cioran este, de multe ori, un scandal. Când e vorba de creştinism, de epistolele pauline sau de neantul creaturii, cititorul e obligat să se confrunte cu o abia suportabilă libertate a judecăţii şi a expresiei: nici un menajament, nici o ipocrizie, nici o crispare dinaintea anatemei mereu posibile. Nimic mai uşor decât să obţii, răsfoind carte cu carte, o sfâşietoare antologie a blasfemului. Cioran reproşează primilor creştini intoleranţa, apologetica lor „bilioasă“, de „experţi în arta de a detesta“ (*Le Mauvais Démiurge*, pp. 29–30). Dar intolerant, intolerant până la agresivitate este el însuşi: un Tertulian al apostaziei, îţi vine să spui, mirându-te – cu el împreună (*ibidem*, p.138) – cum poate cineva să fie intolerant în numele *nici unei* dogme! Nu se poate spune, pe de altă parte, că Cioran nu are preferinţe sau chiar ferme adeziuni spirituale: se percepe pretutindeni un fond maniheist, cu simpatii gnostice (Marcion) sau cathare. Se citează, fără rezerve, din Celsus şi din Iulian Apostatul. Meister Eckhart, Tereza de Avila, Angelus Silesius, Juan de la Cruz, Angela da' Foligno şi alţii – din aceeaşi categorie – sunt invocaţi

la tot pasul, şi este limpede că au constituit, de-a lungul anilor, lecturi cotidiene. Nu ni-l putem imagina pe Cioran fără aceste lecturi, fără dezbaterea zilnică a tematicii lor, fără o trudnică intimitate cu marii mărturisitori ai extazului. Să adăugăm uluitoarea lui familiaritate cu textele Orientului Mijlociu şi Îndepărtat, cu *Vedele* şi *Upanişadele*, cu taoismul, cu budismul zen sau cu textele *Zohar*-ului. A întârzia atâta în labirintul acestor tradiţii nu e un capriciu cultural oarecare, ci un semn al destinului; e o dovadă că, fără a fi reuşit să ancorezi în vreuna dintre *soluţiile* lor, eşti definitiv ancorat în *întrebările* lor, în insomnia lor. Cioran *ştie* foarte bine care e zona *fierbinte* a lumii şi a omului. Exasperarea sa vine din faptul că „fierbintele“ a devenit, pentru el şi pentru toţi contemporanii săi, *inevident*. „Suntem cu toţii naturi religioase fără religie“ – spune Cioran la sfârşitul unui text dedicat lui Mircea Eliade. Dar, în vreme ce Eliade şi-a cicatrizat rana prin erudiţie, Cioran a lăsat-o deschisă, a ales să sângereze impudic, în văzul lumii, ca un „stâlpnic fără coloană“, ca un urmaş neconsolabil al stirpei lui Iov. Ce îi vom opune? Suficienţa celor care, bine instalaţi într-o confesiune, dormitează arogant în plină catastrofă? Sau teribilismul spiritelor „luminate“, care cred că pot seculariza Absolutul sau îl ignoră de-a dreptul? Nu este Cioran mai bine plasat decât toţi? Şi nu este el, în excentrica lui amărăciune, mai „normal“ decât toţi? S-ar spune, aproape, că nu suntem sinceri cu noi înşine câtă vreme nu ne recunoaştem în el, în tulburarea lui, în incertitudinile lui, în nevoia lui *urgentă* de certitudine. Rareori un om a fost mai „al veacului“. Rareori un spirit atât de *original* a reuşit să fie într-o asemenea stupefiantă măsură un *exponent*, un

reprezentant al „omului contemporan“. Portretul lui există, anticipativ, în *Demonii* lui Dostoievski: „Când crede nu crede că crede şi când nu crede nu crede că nu crede.“ Oricum, Cioran ar trece cu bine proba apocalipticului vestitor laodicean, de asemenea invocat de Dostoievski: căci, ateu sau nu, eretic sau nu, el e fie „prea fierbinte“, fie „prea rece“, dar niciodată „căldicel“, mulţumit de sine, inert, dispus să facă concesii semenilor săi sau zeilor.

Cioran pare să nu scrie o singură propoziţie fără speranţa secretă de a fi contrazis de vreun înger. „Simţi nevoia, uneori – citim în *Le Mauvais Démiurge* (p.141) –, să strigi zeilor de altădată: «Faceţi totuşi un mic efort, încercaţi să reexistaţi!»“ Nu dezabuzarea vorbeşte aici, nu indiferenţa unui scepticism amorţit, ci, dimpotrivă, o dramă plină de cearcăne, o nestăpânită *lăcomie de zei*. O lăcomie atât de mare, atât de nesupravegheată, încât până şi ideea unui zeu *unic* i se pare sărăcitoare. E nevoie, mai curând, de politeismul antic, de un sacru devenit legiune, puzderie infinit diferenţiată de „calităţi“ divine, pentru ca extazul să fie cu putinţă. Când dialogul cu cerurile nu se mai poate întemeia pe cordialitate, războiul e o soluţie preferabilă tăcerii. Cioran reţine, nu întâmplător, din mitologia hindusă o legendă care pare să-l privească. Potrivit acestei legende, demonii sunt ceea ce sunt pentru că şi-au dorit-o într-o viaţă anterioară: ei au decis să se întrupeze într-o fiinţă îndârjită împotriva lui Dumnezeu, tocmai pentru a se putea concentra mai bine asupra lui, pentru a-l resimţi nemijlocit şi fără încetare în masiva lui actualitate (*Le Mauvais Démiurge*, p.151).

În perimetrul sacrului, Cioran se comportă ca în arena unei tauromahii: o paradoxală afecţiune se naşte între protagoniştii care consimt să moară împreună. Agresorul nu poate să nu fie îndrăgostit de victima pe care o ucide. Iar comparaţia cu Iov trebuie dusă până la capăt. Căci nu prietenii lui Iov, nu Elifaz, Bildad şi Ţofar, mereu respectuoşi cu zeul lor, se mântuie în cele din urmă. Ci doar Iov, cu plânsul lui răzvrătit, e socotit „drept“ şi îndemnat să se roage pentru sufletele lor pustiite de o prea cuminte evlavie…

*

„A gândi e a înceta să venerezi, a te răzvrăti împotriva misterului…“

(*La Tentation d’exister*, p.182)

A gândi e a opta pentru o inevidenţă. Şi a reveni, apoi, asupra evidenţelor, încărcat de consecinţele opţiunii tale. Paginile cele mai discutabile ale lui Cioran sunt cele în care experienţa inevidenţei nu pare a fi asumată până la capăt; se trece, de pildă, peste evidenţa înşelătoare a *cărnii*, dar se sucombă în „fundamentalul scheletului“ (cf. *Le Mauvais Démiurge*, p. 56). Ca şi cum scheletul n-ar fi, de asemenea, o evidenţă, o evidenţă de gradul doi, e drept, o evidenţă inaparentă. A

declara că totul e neant nu e mai puţin plat decât a declara că lumea e frumoasă. Toţi trecem, într-o viaţă de om, pe lângă una sau alta dintre aceste două platitudini. Când pe lângă una, când pe lângă alta. În orice caz, nu ieşim din raza simţului comun dacă înlocuim stenicul strigăturii prin amărăciunea romanţei. Proasta dispoziţie nu e mai „filozofică“ – şi nici mai rară – decât buna dispoziţie. Ar fi însă nedrept să-l reducem pe Cioran la *talentul de a fi prost dispus*, chiar dacă, în momentele lui neinspirate, el pare reductibil la numai atât. Dar talentul însuşi e, la Cioran, atât de *cultivat*, atât de *inteligent*, încât chiar în „ieşirile“ lui cele mai spontane el e altceva decât o simplă înzestrare: e joc, e abuz, e idolatrie a expresiei. Cât efort, cât rafinament, câte lecturi sunt mobilizate pentru o peroraţie spasmodică asupra inconsistenţei lucrurilor!… Cioran nu este interesant când se complace în constatarea sentimentală că lumea nu e nimic şi că deci totul e zadarnic. Interesantă, la el, e *pozitivarea* neantului, trecerea de la „lumea nu e nimic“ la „lumea e nimicul“. Se alunecă astfel spre mirajul mahayanic al vidului, spre o metafizică a vacuităţii, care nu mai are nimic de-a face cu nihilismul – oarecum filistin – al unei universale dezamăgiri.

De la lirism se ajunge, aşadar, la ontologie. Dar la o ontologie stranie: la o teorie a fiinţei din care fiinţa lipseşte. „A discerne – în toate – nonrealitatea“, a stabili că „nimic nu există, deşi totul are aerul că ar exista“, a funcţiona neîncetat printr-o promptă „intoleranţă faţă de fiinţă“ (*La Chute dans le temps*, p.67) – devin formule caracteristice ale speculaţiei lui Cioran. El ştie, desigur, că cine spune „totul e iluzoriu“ recunoaşte iluziei un înalt grad de realitate (*De l'Inconvénient d'être né*, p. 245), dar se preface a nu şti că există o necesitate logică în virtutea căreia afirmaţia „totul e iluzoriu“ se autoanulează, la rândul ei, ca iluzorie. Altceva e însă curios: în genere, gândirea porneşte de la irealitatea evidenţelor, pentru a ajunge la o realitate de substrat, inevidentă, dar determinantă. Inevidenţa spiritului, a unei legi sau a unui zeu devine, în acest caz, *adevărata* realitate, cea care dezminte – ca fiind *falsă* sau *insuficientă* – realitatea evidenţelor imediate. Or, Cioran destramă evidenţa lumii nu în numele unei inevidenţe mai adevărate, nu printr-un salt anagogic, ci printr-un act aproape reflex, printr-o simpatie înnăscută pentru inevidenţa pură şi simplă. Cioran nu poate acorda imanenţei nici cea mai mică valoare de adevăr, nici cea mai mică valoare de realitate, dar, pe de altă parte, nu vede nimic dincolo de imanenţă. E irevocabil *imanentist*. A nu crede *decât* în această lume şi a crede, în acelaşi timp, că *această* lume nu există – iată forma supremă a negativităţii. Dar a nega e – o spune undeva Cioran însuşi – a afirma *à rebours*: în speţă, a afirma că lumea, dacă nu e anexată unei metalumi, dacă e *lume singură*, nu are nici un motiv să subziste: *autonomia* ei e totuna cu *neantul* ei. Din negaţie în negaţie,

Cioran ajunge până în subsolul acestei afirmaţii. Mai departe însă nu poţi merge dacă vrei să rămâi imanentist. Imanentismul nu e altceva, în fond, decât o *inapetenţă pentru mister*. Şi, dacă despre Constantin Noica am putut spune că nu avea dimensiune tragică (sau că şi-o extirpase), despre Emil Cioran vom spune că nu are simţul misterului: el poate fi adânc, elegant, paradoxal, izbitor, poate fi, mai ales, subtil, infinit de subtil, ca însăşi limba în care a ales să scrie. Dar nu poţi opta, într-un singur gest, pentru Montaigne şi pentru mister. Nu poţi, nepedepsit, să scrii atât de bine franţuzeşte.

*

Două teme se bucură, în textele lui Cioran, de gloria necondiţionată a *afirmativului*: umorul şi muzica. E ispititor să-ţi imaginezi o colecţie – amplă – de citate care să ofere revelaţia unui Cioran umorist, mereu înclinat să-şi amuze interlocutorul. De la rictusul negru până la butadă, de la hazul formulării la ironia ideii, totul e de găsit în cărţile acestui om trist, chinuit de tristeţea sa, bucuros de tristeţea sa şi, în fond, vindecat de orice tristeţe. Cioran e simultan morocănos şi jovial, depresiv şi tonic. Amărăciunile lui se cuplează cu o natură convivială, histrionică aproape, îndelung antrenată în arta de a ricana. *Aveux et Anathèmes*, p. 100: „Excedat de toţi. Dar îmi place să râd. Şi nu pot să râd singur.“ Frivolitate? Da. Dar una extremă, polemică, orientată *metodic* spre demolarea oricărei suficienţe intelectuale, a oricărei solemnităţi. „Ţelul meu – spune Cioran în *La Tentation d’exister* (p. 117) – a fost să vă pun în gardă împotriva Seriosului, împotriva acestui păcat pe care nimic nu-l poate răscumpăra. În schimb, am vrut să vă propun futilitatea. Or – de ce s-o ascundem – futilitatea e cel mai complicat lucru din lume, mă refer la futilitatea conştientă, dobândită, voluntară.“ Dificultatea futilului opusă seriozităţii facile – iată una dintre obsesiile lui Cioran. A lua în serios ceea ce toată lumea ia în glumă şi a lua în glumă ceea ce toată

lumea ia în serios e o tehnică tradiţională de tatonare a înţelepciunii, valorificată mai cu seamă în ambianţa Chinei taoiste. Cioran aparţine întrucâtva acestei lumi, singura dintre lumile pământeşti care se poate înveseli dinaintea neantului.

Gluma funebră, gluma metafizică sau simpla glumă constituie, în cărţile lui Cioran, o prezenţă ubicuă. Nu te poţi abţine să citezi abundent: „Azi-dimineaţă, după ce am auzit un astronom vorbind despre miliarde de *sisteme solare*, am renunţat să-mi fac toaleta: la ce bun să te mai speli?“ (*Aveux et Anathèmes*, p.16). Sau: „La Grădina Zoologică. Toate animalele au o ţinută decentă, în afară de maimuţe. Se simte că omul e pe-aproape“ (*Écartèlement*, p. 84). Mai departe: „Dacă Freud mi s-a părut întotdeauna suspect, responsabilitatea revine în întregime tatălui meu: îi povestea maică-mii tot ce visa şi îmi strica, astfel, toate dimineţile“ (*Aveux et Anathèmes*, p.18). Şi încă: „Un tânăr neamţ îmi cere un franc. Intru în discuţie cu el şi aflu că a făcut turul lumii, că a fost în Indii, unde i-au plăcut cerşetorii, cu care s-ar simţi flatat să semene. Nu poţi totuşi să aparţii nepedepsit unei naţiuni didactice. M-am uitat cum se milogeşte: părea să fi urmat cursuri de cerşit“ (*Aveux*..., p. 45). Sau, în aceeaşi carte (p. 103), despre un profesor universitar care se declară insensibil la farmecul haosului: „E mai uşor să te înţelegi cu un monstru decât cu contrariul unui monstru.“ Cititorul român nu poate să nu simtă – în acest tip de umor – o colocvialitate colorată balcanic, taclaua spumoasă a unui student din Răşinari cucerit de verva regăţeană: acea vervă acidă pentru care Cioran îl admiră, de o viaţă, pe Petre Ţuţea: „«Eşti un amestec de Don Quijote şi Dumnezeu», i-am spus într-o zi [lui P.Ţ.]. Mai întâi a fost măgulit, dar a doua zi, în zori, a venit să mă anunţe: «Povestea asta cu Don Quijote nu-mi prea convine»“ (*Aveux*..., p.103).

„Suntem în adâncurile unui infern, în care fiecare clipă e un miracol“ – sună ultima frază din *Le Mauvais Démiurge*. Cu Cioran, suntem, uneori, în miezul unei tragedii, în care fiecare suspin e o euforie.

Umor şi muzică. Nu sunt acestea două, laolaltă, o definiţie plauzibilă a stilului? Căci fraza unui mare stilist nu e niciodată străină de o anumită dexteritate a poantei, combinată cu o înnăscută ştiinţă a ritmului. Muzica este, în plus, un mod de a intui eufonia secretă a oricărui abis. „La Saint-Séverin, ascultând, la orgă, *Arta Fugii*, îmi spuneam iarăşi şi iarăşi: «Iată anularea tuturor anatemelor mele»“ (*Aveux*..., p. 32). Cioran ar putea declara acelaşi lucru recitindu-şi fiecare carte, fiecare rând: căci *felul* cum spune e o strălucită anulare a tot ceea ce spune. Când obţii splendoarea vorbind despre neant, nu neantul are de câştigat, ci splendoarea...

Constantin Noica
între filozofie şi înţelepciune

Nu se vorbeşte suficient despre calităţile *secundare* ale lui Noica. E unul dintre felurile de a nu-l înţelege. Tratat cu exces de solemnitate, aşezat în fruntea unui amplu cortegiu de „opere“ şi asociat sibilinicului ritual al înţelepciunii, filozoful apare sărăcit, mai abstract decât însăşi filozofia, legendar până la nefiinţă. Trebuie spus, pe de altă parte, că Noica însuşi pare să prefere această anemie existenţială, declarând, de câte ori are ocazia, că şi-a trăit ideea „fără rest“, fără balast biografic, aproape fără identitate. Filozofia – îi place să spună – potoleşte „omuleţul“ din noi. Dar „omuleţul“ Noica există. El te poate contraria şi dezamăgi, dar poate fi, uneori, mai seducător decât reversul lui public, decât „autorul“ Noica. Aşadar, nu în moda demitizării cădem invocându-l: încercăm doar să cufundăm un mit în „mările calde ale vieţii“, explicând astfel nu cum poate fi el adulat sau uzurpat, ci, pur şi simplu, cum se poate intra în comunicare cu el.

În patologia spiritului pe care a schiţat-o în anii din urmă (*Şase maladii ale spiritului contemporan*), Noica s-a clasat pe sine la rubrica „ahoretie“. Termenul desemnează un dezechilibru interior care favorizează „generalul“ pe socoteala „determinaţiilor“. Ahoreticul este *ein Mensch ohne Eigenschaften*, ar spune Musil, o *funcţie* mai mult decât un om, o vietate care respiră bine numai într-o atmosferă rarefiată. E firesc ca un ahoretic să se socotească mai curând *mediul unei idei* decât ilustrarea patetică a unui destin. Viaţa ahoreticului e întotdeauna mai puţin decât aventura lui speculativă. Pe scurt, viaţa nu e, pentru ahoretic, decât pretextul unei teorii. „Viaţa mea – a spus odată Noica – a fost un *a fi în*, dublat de o filozofie a lui *a fi întru*.“ Reuşita stă deci în deschiderea filozofiei, faţă de care existenţa concretă rămâne limitativă. Dar este Noica, într-adevăr, un ahoretic? Îi lipsesc într-atâta determinaţiile, încât biografia lui să apară doar ca o transparenţă prin care se străvede utopia sistemului?

Impresia mea este că cei care cred asta – şi Noica în primul rând – se înşală. Se înşală toţi cei care îi acceptă sau îi resping „sistemul“, neinteresându-se de *persoana* lui. Căci împrejurările au făcut ca în România de azi nu *opera* lui Noica să conteze ci, mai cu seamă, *simpla lui existenţă*. „Rolul“ lui e mai însemnat decât „filozofia“ lui. Şi s-ar putea ca într-un târziu tot aparatul lui speculativ, cu etimologiile lui româneşti, cu fermecătoarele lui sofisme, cu „legato“-ul lui plin de un tineresc orgoliu, să devină „secundar“ sau de importanţă strict „istorică“, faţă de memoria *prezenţei* lui, salutară în multe privinţe pentru mai multe generaţii de intelectuali români, pândiţi altfel de consecinţele unui tragic vid formativ. Cine vrea să afle în Noica ceva care să merite mai mult decât respectul trebuie să vadă în el mai mult

decât opera lui scrisă.

„Opera“ la care el ţine atâta devine, până la urmă, un podium social din spaţiul căruia iradiază nu atât un conţinut, cât o atitudine. Exemplară e tocmai *biografia* lui Noica. Opera nu e decât importantă – într-o accepţiune oarecum academică… Viaţa lui Noica nu e un „a fi în“, ci un *„a fi întru“ care se ignoră*. Noica e un fals ahoretic. În jurul lui a crescut o întreagă pădure de „determinaţii“…

*

Una dintre calităţile secundare ale lui Noica, una dintre „determinaţiile“ lui cele mai însemnate este – ca să luăm un exemplu – *buna dispoziţie*. Întâlnirea cu el se desfăşoară întotdeauna pe un fond de cordialitate tonică, în care zâmbetul, un anumit dozaj al entuziasmului, o anumită civilizaţie a gestului alcătuiesc laolaltă substanţa optimală a dialogului. O formă a bunei dispoziţii este şi înclinaţia constantă – şi adesea răstălmăcită – a lui Noica de a consimţi contingenţelor. Capacitatea de a delira inteligent în jurul „accidentalului“, de a constrânge detaliul imediat la coregrafia reflexivităţii poate irita, uneori, prin abuzul ei metafizic sau prin inadecvarea inevitabilă în care alunecă, de obicei, spiritul ori de câte ori vrea să zburde prin pieţe. Dar ceea ce rămâne până la urmă e bucuria de a gândi, farmecul originar al ideii, jucându-se – într-o eternă pubertate – cu fragmentele lumii.

Buna dispoziţie e o medie ideală între exaltare şi neutralitate. Din unghiul purei neutralităţi, poţi manipula lumea – cum fac ştiinţele exacte –, dar nu te poţi raporta la ea într-un act de reală comprehensiune. Cât despre acreala cinicului sau a naturilor critice, ea este – ca şi polul ei opus, exaltarea – o specie a opacităţii. Buna dispoziţie e disciplina interioară minimă pe care se poate întemeia înţelegerea lumii. Căci ea e mai adâncă decât o lasă să se bănuiască accepţiunea curentă – mai curând frivolă – a termenului. Buna dispoziţie e *bună*: e bunătate faţă de lume şi e o *dispunere bună* faţă de lume, adică o *aşezare* adecvată faţă de ea. „A fi bine aşezat“ e, nu întâmplător, una dintre expresiile favorite ale lui Noica: ea se referă tocmai la facultatea de a ocupa – în geografia spiritului – poziţia

mentală cea mai fertilă, aceea a maximei receptivităţi. A fi bine aşezat e a avea instinctul bunului amplasament interior, a fi bine *orientat*, dispus cum trebuie, bine dispus. Marile eşecuri ale filozofiei rezultă, uneori, din proasta ei „dispunere“ în câmpul lumii. În acest sens, putem spune că filozofia proastă e filozofia a cărei sursă e proasta dispoziţie, in-dispoziţia congenitală a intelectului, in-dispoziţia fiind un chip al in-disponibilităţii.

Eficacitatea pedagogică a lui Noica ţine, şi ea, între altele, de *virtutea formativă a bunei dispoziţii*. Hermeneutica culturală nu are, practicată de el, nici o altă metodă decât pura *destindere* a inteligenţei. Ceea ce se urmăreşte este mai puţin înţelegerea riguroasă a unui text, explicarea lui, cât *împrietenirea* cu el, transformarea lui într-un *însoţitor* al gândirii. Nici o crispare tehnică, nici o obsesie a exactităţii nu tulbură blândul manej al ideilor sub cupola socratică a conversaţiei. Noica vorbeşte, e adevărat, cu insistenţă despre necesitatea instrumentarului, despre deprinderea cvasiobligatorie a limbii eline sau a germanei. Dar acest instrumentar nu e, pentru el, „metodologie“ sau o strictă disciplină şcolară, cât o expresie a bunelor maniere: a-ţi consolida dotaţia auxiliară nu e, în definitiv, altceva decât a învăţa cum să te porţi în teritoriul spiritului. Buna dispoziţie e – în cazul lui Noica – şi o specie a politeţii: politeţe faţă de cărţi, faţă de convorbitori, faţă de întreaga lume. E de la sine înţeles că buna dispoziţie nu presupune nici o undă de neseriozitate: ea aduce însă „seriosul“ în limitele afabilităţii. Claritatea discursului, expresivitatea frazei sunt, din această perspectivă, manifestări ale unei *bune dispoziţii stilistice*, care ţine mai mult la „tranzitivitatea“ ideii decât la solitara ei autarhie.

În plan speculativ, buna dispoziţie are, e drept, ca toate virtuţile, şi pericolele ei. Ea face, de pildă, ca filozofia lui Noica să fie cu totul *lipsită de dimensiunea tragicului*. E cea mai severă rezervă care se poate formula, cred, dinaintea acestei filozofii. Ea se constituie sub semnul unui „optimism“ uşor exasperant, care, la răstimpuri, are atributele obnubilării. Noica nu e „optimist“ în sensul că are soluţii *stenice* la dislocările – mărunte sau grave – ale vieţii, ci în sensul că *nu percepe* aceste dislocări. Filozofia nu are a-şi pune – după opinia lui – întrebări tragice. Suferinţa, moartea, îngrijorarea, neantul, nonsensul nu sunt, pentru Noica, „teme ale spiritului“, ci erezii ale „sufletului“, adică ale unei instanţe submetafizice, înclinată a filozofa dintr-o inferioară nevoie de consolare.

Ceea ce decurge însă – în mod necesar – din insensibilitatea lui Noica la lungimea de undă a tragicului e *lipsa lui de „calificare“ pentru rolul de „maestru spiritual“*. El este un mare pedagog, o prezenţă extrem de instructivă, un minunat *spectacol* intelectual şi o fermecătoare *personalitate*; e, cum spuneam, mai mult decât opera lui scrisă, ceea ce

ar putea fi o bună premisă pentru oficiul de „maestru spiritual“; dar un maestru spiritual nu este.

Nu vom încerca, în cuprinsul acestor frugale însemnări, să lămurim, fie şi rezumativ, distincţia dintre un maestru spiritual şi un pedagog. Ne vom mărgini la câteva accente orientative. Într-o formulare laconică şi simplificatoare, am spune că funcţia pedagogului constă în a transmite elevului său ştiinţa de a identifica, dincolo de registrul empiric al lumii, *legea* ei inaparentă. Dinaintea privirii uimite a învăţăcelului, pedagogul incendiază realul, obligă materia la volatilizare pentru a face vizibil *substratul* ei. Maestrul spiritual ştie să confere fluidităţii ascunse a lumii *o nouă, superioară fixitate*. Pedagogul dizolvă corpul, căutând esenţa lui subtilă. Maestrul spiritual *re-cristalizează* corpul, reaşază esenţa în substanţialitate. Modelul pedagogului e gândirea de tip inductiv, înălţarea luciferică *deasupra* lucrurilor. Problema maestrului spiritual e aceea de a face din nou posibile lucrurile, de a dubla verva ascensională a intelectului printr-o mişcare, generos complementară, de coborâre pe pământ. Fireşte, şi pedagogia poate fi *aplicativă*. Dar e o mare deosebire între *a aplica* o idee şi a o întrupa. E însăşi deosebirea dintre rostul pedagogului şi acela al maestrului spiritual. În termenii simbolismului alchimic, pedagogul se opreşte la jumătatea „operei“: el e energia care dinamitează corporalitatea inerţială, tendinţa coagulantă a materiei. Dar a rămâne aici e a rămâne în disoluţie, în inconsistenţă. E nevoie de o *recoagulare*, de o „re-condensare“ a spiritului pentru a obţine totalitatea androgină a „pietrei filozofale“. *Piatra* filozofală, aşadar *corp* spiritual, şi nu spirit destrupat, abstracţiune difuză. De aceea stă scris, în *Tabula Smaragdina*, că puterea elixirului alchimic e perfectă „dacă e convertită în pământ“ şi că traiectoria desăvârşirii duce „de la pământ la cer şi înapoi la pământ“. Pe scurt, demersul alchimic *integral* presupune „mica operă“ (*le petit œuvre*) a spiritualizării corpului, urmată însă de „marea operă“ (*le grand œuvre*) a încorporării spiritului. Pedagogia – şi filozofia în genere – e exerciţiul „micii opere“, „ridicarea la ceruri“. „Marea operă“, „coborârea Duhului Sfânt“ revine maestrului spiritual. Maestrului spiritual îi trebuie, de aceea, o calitate care lipseşte adesea pedagogului: e vorba de o anumită *competenţă a concretului*, de experienţa intensă a corporalităţii, cu vigoarea şi capcanele ei, cu densitatea şi cu misterul ei. Această competenţă îi lipseşte, pare-se, lui Constantin Noica. El funcţionează prin îndepărtare de imediat, substituind vieţii ierarhiile diafane ale *culturii*. Şi, chiar când, de la înălţimea ideii, el aruncă o privire curioasă spre imediat, chiar dacă încearcă „să-şi plimbe ideea prin lume“ – cum singur o mărturiseşte –, ideea sa nu se acoperă niciodată perfect cu lumea: rămân importante reziduuri. Când „focul“ alchimic volatilizează universul concret, o anumită cenuşă rezistă

combustiei. Filozofia nu e, în definitiv, altceva decât o *combustie incompletă*: ordinea adusă de ea în lume maschează întotdeauna esenţiale „resturi“ nedigerate, eludate, abandonate. Numai printr-o combustie completă cenuşa lumii se restructurează, revelându-şi cristalinitatea. Dar, pentru „a desface“ lumea şi a o „face“ la loc, nu ce este facerea şi desfacerea trebuie să ştii, ci ce este lumea. Pedagogul şi filozoful au ştiinţa dintâi, dar nu o au pe ultima. De aceea, împotriva a ceea ce ni se părea a fi o certitudine la începutul acestor note, trebuie să ne întrebăm dacă Noica nu este *totuşi* un ahoretic: un ahoretic pe care ironia istoriei l-a asaltat cu un potop de determinaţii, un pedagog pe care conjuncturile l-au constrâns să-şi asume rolul de maestru spiritual. Şi, ajunşi aici, ne simţim îndemnaţi să spunem că, dacă Noica nu e, în accepţiunea riguroasă a termenului, un maestru spiritual, el ştie să facă din pedagogia sa un foarte prielnic *spaţiu al aşteptării maestrului*. Cu alte cuvinte, în absenţa maestrului, nu există o mai adecvată instanţă care să-i ţină locul decât Constantin Noica. Filozoful e un „întârzietor“ – a declarat el cândva. Filozoful poate, într-adevăr, să ţină în frâu angajările premature, să amâne opţiunile intempestive, să educe discernământul necesar recunoaşterii falşilor profeţi. Filozofia nu e o *cale*, e un *popas*. Şi ea e benefică, câtă vreme îşi recunoaşte provizoratul. Noica recunoaşte acest provizorat, de vreme ce a putut spune odată, în contextul unor comentarii la Hegel, că, „după ce ai întâlnit filozofia îţi mai trebuie ceva…“. În nedeterminarea acestui ceva suplimentar începe zona de competenţă a maestrului spiritual. Iar filozoful adevărat e „înainte-mergătorul“ său, vestitorul şi slujitorul său.

Într-un efort – caracteristic – de a formula cât mai intuitiv sensul dialecticii hegeliene – înţeleasă exact ca în parabola alchimică din paginile anterioare, ca o „punere în fluiditate a fixităţilor“ –, Noica a recurs, cu câţiva ani în urmă, la următoarea metaforă: „O piaţă; oameni printre statui. Când statuile intră printre oameni, filozofia e cu putinţă.“ Filozofia e, aşadar, perspicacitatea de a pune în mişcare ceea ce pare de-nemişcat. Pentru ea, nu doar apele curg, ci şi statuile. Filozoful vede metamorfoza în locul formei, *omogenitatea* devenirii îndărătul diversităţii fiinţelor individuale. Metafora lui Noica circumscrie perfect performanţa filozofiei: pentru ea, statuile nu „stau“, eternitatea nu „stă“: nu „stă“ decât fluiditatea lumii, identitatea „raţională“ (sens Hegel) a tuturora cu toate. Maestrul spiritual e şi el de acord că statuile nu sunt un absolut, că ele participă la aceeaşi relativitate ca şi oamenii. Dar într-o lume „fără stare“, într-o lume în care nimic nu „stă“, nu se poate trăi. De aceea, pentru maestrul spiritual metafora pomenită adineaori sună altfel: „O piaţă plină de oameni. Când fiecare dintre ei descoperă, în *centrul* fiinţei sale, o statuie, înţelepciunea e cu putinţă.“ După ce a înţeles ampla

mişcare a universului, maestrul spiritual încearcă să găsească reperul imobil în raport cu care universul îşi recapătă sensul şi consistenţa. Pentru pedagog şi pentru filozof, acest reper nu e decât o statuie care se pierde printre oameni, în marea piaţă a lumii. Pentru maestrul spiritual, statuile rămân un regn aparte. Ele vorbesc despre ce devine omul când simte trezindu-se în el forţa *împietritoare* a propriului său mister.

Ce am învăţat de la Constantin Noica[233]

Dintotdeauna, încă de pe când trăia Constantin Noica, am ştiut că n-am să pot fi niciodată – în relaţie cu opera lui – un exeget. Viaţa m-a pus, alături de câţiva prieteni, într-o postură în acelaşi timp mai simplă şi mai complicată: postura de *mărturisitor*. Ca mărturisitor, nu poţi nici măcar să-l citeşti cum se cade pe cel despre care mărturiseşti. Îi ştii cărţile din auzite, îi ştii ideile din dialog şi, în aceste condiţii, e greu să adopţi obiectivitatea şi rigoarea necesare unei analize de text.

O mărturisire implică însă – şi aceasta cu atât mai mult la un an după dispariţia filozofului – şi un bilanţ. Am dreptul să mă întreb, cum are dreptul să se întrebe oricine: ce am învăţat, la urma urmelor, de la Noica? Am învăţat doar o tehnică profesională? O anumită exigenţă? Responsabilitatea de a merge la surse, de a învăţa o limbă, de a avea lecturi, *anumite* lecturi? Fără îndoială că am învăţat şi asemenea lucruri. Îmi spun totuşi că toate astea se puteau învăţa de la oricine altcineva, deşi n-au fost pentru generaţia noastră mulţi profesori, în licee şi facultăţi, care să ne înveţe meserie cu atâta aplicaţie. Se pune deci întrebarea ce am învăţat *în plus* de la Constantin Noica, dincolo de ceea ce aş fi putut învăţa de la alţii. Or, apăsând asupra acestui *în plus*, am dat mai întâi peste *un minus*. A trebuit să recunosc că, dacă prin învăţătură înţelegem o doctrină compactă, un sistem de soluţii, o reţetă, ceva definitiv cu care umbli toată viaţa în buzunar, dacă aşa ceva înseamnă „învăţătură“, pot afirma un lucru scandalos la prima vedere, şi anume că – în planul acesta – n-am învăţat nimic de la Constantin Noica. Simt, pe de altă parte, că el ar fi fost de acord să spun acest lucru scandalos, pentru că tema unei şcoli în care nu se învaţă nimic a fost tema întregii lui vieţi şi, mai ales, a tinereţii lui. Spre ilustrare, am să citez abundent – mai ales din *Jurnalul filozofic*: oricum, textele citate sună mai bine decât oralitatea noastră. Iată o însemnare din 1940: „Visez o şcoală în care să nu se predea, la drept vorbind, nimic. Să trăieşti liniştit şi cuviincios, într-o margine de cetate, iar oamenii tineri, câţiva oameni tineri ai lumii să vină acolo spre a se elibera de tirania profesoratului. Căci totul şi toţi le dau lecţii. Totul trebuie învăţat din afară şi pe dinafară, iar singurul lucru care le e îngăduit din când în când e să pună întrebări. Dar nu vedeţi că au şi ei de spus ceva, de mărturisit ceva? Şi nu vedeţi că noi nu avem întotdeauna ce să le spunem? Suntem doar mijlocitori între ei şi ei înşişi. (Dar nici asta nu trebuie să le fie spus!)“ O şcoală în care nimeni nu învaţă pe nimeni ceva determinat, o şcoală în care se vorbeşte mereu de „căderea“ în profesorat, de „tirania“ profesoratului, o şcoală în care discipolul n-are nimic de primit şi e sfătuit mai curând să rămână o buruiană autentică decât să devină „iederă“, parazitând

pe maestrul său, o asemenea şcoală îţi transmite stări de spirit, nu conţinuturi, nu sfaturi, nu învăţături. Proiectul unei *asemenea* şcoli l-a urmărit pe Constantin Noica până în ultima clipă.

Într-un alt pasaj din acelaşi *Jurnal*, pedagogul îşi imaginează că ar primi la şcoală următoarea telegramă: „«Rog reţineţi un loc cursul de vară. Precizaţi ce trebuie să prepar. A.I. student filologie clasică. Craiova.» […] Vom ţine sfat, cei care ne vom întâmpla acolo, ca să răspundem. Pe urmă, vom redacta o telegramă cam în felul următor: «Consiliul profesoral aprobat unanim cererea dvs.; recomandă studierea atentă a tablei de logaritmi şi a regulamentelor şcolare în vigoare.»“ Un fel de a spune că nu trebuie să vii la şcoală cu nimic şi că nu vei primi „adevărul“ pe care-l aştepţi, ci doar *direcţia* de căutare a adevărului. O şcoală de filozofie veritabilă nu dă adevăruri, ci viaţă spirituală; nu obligă la asimilări sterile, nu tolerează uscăciunea lecţiei, „confortul mediocru“ al învăţării: ea provoacă în elevii ei mai degrabă o alterare fecundă, un dezechilibru trezitor. Alt pasaj caracteristic pe aceeaşi linie: „Sunt convins că voi găsi la şcoală pe cineva citind un curs; venit acolo fiindcă e linişte şi fiindcă poate citi netulburat un curs. Îl voi ruga cu blândeţe să vină mai târziu.“

Înseamnă oare că, dacă Noica visa o şcoală unde să nu se predea nimic, îl putem califica drept un „dezvăţător“, cum o făcea el însuşi cu profesorul Nae Ionescu? Ni se pare că nu. Nici unul, nici celălalt nu iubeau negativitatea. Şi dacă ieşeau din convenţia pedagogiei curente era numai pentru a regăsi o alta, mai eficace, mai proaspătă.

Ajung la o a treia etapă a întrebării mele cu privire la ce-am învăţat de la Constantin Noica, după ce am lăsat în urmă etapa „tehnicilor“ culturale şi pe aceea a nimicului atât de plin al „şcolii“: în această a treia etapă, voi spune că ceea ce am învăţat de la el se situează nu atât în planul lui CE, cât în planul lui CUM.

Pedagogul era, mai întâi, pentru el, cineva care te pune în criză, nu în ordine; cineva care te face să realizezi brusc că stai prost: un *îmbolnăvitor*, pentru a folosi un termen din *Jurnalul filozofic*: „Un tânăr căruia nu-i poţi trece nici o incertitudine îţi este o înfrângere. Dacă există o medicină a sufletelor, sensul ei e răsturnat faţă de medicina obişnuită: e de a îmbolnăvi.“ Tema pedagogului îmbolnăvitor şi întârzietor revine în mai multe locuri: „O, ce frumoase lucruri se petrec acum, între douăzeci şi douăzeci şi cinci de ani! Părinţii îi dau brânci în viaţă; profesorii îi eliberează diplome; lumea înconjurătoare îi deschide porţi; instinctele de afirmare îi dau ghes. Şi el? El şovăie încă. Dar e clar, spun ei: uite aici un post, uite aici o partidă, uite dincoace o încadrare posibilă. Ce mai aştepţi?

Nu, el aşteaptă. Ceva aşteaptă în el. Ceva întârzie în el. Ferice de cei care, în clipa aceea de cumpănă, întâlnesc un mare întârzietor?“ Un întârzietor, un om care te pune în criză, indiferent unde te afli. Dacă

eşti fiul risipitor, eşti pus în criză pentru risipirea din tine (fiul risipitor n-ar fi plecat în lume – spune Constantin Noica – dacă îşi întâlnea, la timp, învăţătorul). Dacă eşti fratele fiului risipitor, vei fi pus în criză pentru cuminţenia ta. Fratele fiului ar fi plecat în lume, dacă întâlnea un învăţător.

Întârziind şi îmbolnăvindu-te, aşezându-te deci în condiţia aşteptării de sine, sfârşeşti, în cele din urmă, prin a păţi ceva de un ordin mult mai înalt. Sfârşeşti prin a te îndrăgosti. Prin a te îndrăgosti de filozofie. Acesta este mesajul subiacent al vieţii şi al pedagogiei lui Noica. Tot în *Jurnalul filozofic*, se povesteşte despre un tânăr care se plânge că nu a putut citi *Critica raţiunii pure*. Noica îl linişteşte, spunându-i: „...dacă-ţi place filozofia, vei găsi cândva pe Kant. Nu-l vei găsi? Nu ţi-a plăcut filozofia.“ „... nu veni aici fără dragoste. Cartea nu e un *pensum*, iar fără dragoste nu face nimeni cultură şi, în orice caz, filozofie. Evident, sunt atâţia erudiţi vrednici, fraţi ai fiului risipitor, care fac cultură fără dragoste. Dar vehiculează noţiuni, mai degrabă decât fac cultură.“

Ce alte lucruri am învăţat de la Noica?

O anumită – tipic nicasiană – *valorificare a negativului*, a obstacolelor, a limitei. Noica avea o tehnică – orientală, aş spune – a împrieteniri cu adversarul. Îmi aduc aminte de o scenă trăită în chiar anul sfârşitului său, vara, când urcam pe jos (ţinea mult la mersul pe jos şi ne dojenea pentru sedentarismul nostru), în plină caniculă, de la Curmătură spre Păltiniş. La un moment dat, a trecut pe lângă noi cursa. I-am făcut semn să oprească, dar şoferul n-a socotit de cuviinţă să reacţioneze. A trecut mai departe, la care eu am început să înjur şi am continuat, duşmănos, marşul, declarându-mi intenţia de a compune o reclamaţie. Domnul Noica a fost şi el, pentru o clipă, descumpănit, dar după câţiva paşi a spus: „Nu, să nu-l reclamăm. Mai bine să ne împrietenim cu el.“ Era caracteristică – în cazul lui – această tehnică de a nu opune, inutil, rezistenţă, de a absorbi energia adversarului, ca în jiu-jitsu, unde câştigi nu împotrivindu-te, ci preluând forţa ofensivă a celui care atacă. Mi se pare că regăsesc această abilitate de a valorifica negativul, limita, defensiva şi în *Tratatul de ontologie*, cu tema fiinţei precare, şi în logică, unde, potrivit contradicţiei unilaterale, elementul respins nu-şi respinge, la rândul lui, corelativul, ci îl integrează.

Am mai învăţat de la Constantin Noica ceva despre *ritm*, despre faptul că nu poţi funcţiona în spirit fără o anumită geometrie a zilei, fără monotonia – asumată liber – a unui program. Am mai învăţat de la el ceva despre *mediere*. Îmi spunea adesea că nu e bine să ataci lucrurile frontal, că nu înţelegi bine o problemă dacă o abordezi direct, fără ocoluri răbdătoare, fără etape intermediare. Vezi mai bine o idee pe care nu o fixezi nemijlocit, aşa cum vezi mai bine o stea

minusculă dacă, în loc să o priveşti frontal, priveşti către o stea ceva mai mare, de alături.

O altă lecţie nicasiană este ceea ce aş numi *lecţia autoinstrumentalizării*: a deveni unealta propriei tale creativităţi, a rostului tău, a funcţiei spirituale pe care vrei să ţi-o asumi. Filozofia – ne-a spus odată – distruge omuleţul din noi, vanităţile, prestigiul vid, statura impozantă: ne face unelte.

Am mai învăţat de la Constantin Noica ce importanţă are, în filozofie, *simţul epic*. Capacitatea de a povesti idei, de a întruchipa raţionamente, de a adăuga logicului o insolită dimensiune narativă era înzestrarea lui cea mai neobişnuită, o înzestrare de natură să compenseze absenţa cronică a simţului pentru concret. Noica nu era atent la concret, dar ştia să *inventeze* un concret al ideii, un scenariu policrom înăuntrul căruia ideile căpătau consistenţa şi dinamismul unor vietăţi. (Va trebui să reflectăm, cândva, la sensul concretului în filozofie: există prejudecata că filozofia e, strictamente, o administrare de abstracţiuni, că ea nu se ocupă de realităţi palpabile, ci de concepte. În realitate, am putea mai curând să vorbim despre „abstracţiunea“ vieţii curente, care se desfăşoară după scheme convenţionale, după prejudecăţi descărnate şi reflexe inerţiale.)

Esenţială, în configuraţia pedagogiei lui Noica, era disponibilitatea lui pentru bucurie, *simţul sărbătorii*. Niciodată nu l-am văzut pe omul acesta cu adevărat prost dispus. Nu l-am văzut bombănind decât rareori, deşi motive să bombăne avea la tot pasul. Până şi mâniile lui – când izbucneau – aveau aerul unor înscenări strategice: stabilea că e momentul să se manifeste mânios... Dar, în general, era un om cât se poate de tonic, gata să convertească orice în prilej de jubilaţie: „Am trăit de câteva ori în viaţă [nu-i adevărat, în fiecare zi!] o sărbătoare miraculoasă: sărbătoarea de a face din orice o sărbătoare. Începi cu sărbătoarea de a-ţi regăsi lucrul; pe urmă, vine sărbătoarea de a ţi-l întrerupe; deschizi ziarul şi trăieşti sărbătoarea de a vedea că nu s-a întâmplat nimic rău; te plimbi şi totul e sărbătoare; iar când te-ntorci să iei masa, nu mai ştii bine dacă e sărbătoarea mesei înseşi sau aşteptarea aceea – atât de subtil descrisă în *Zauberberg* de Thomas Mann – de a fuma la capătul ei o ţigară. Căci se îngrămădesc peste tine celelalte sărbători, te solicită toate, îşi dispută fiinţa şi timpul tău toate, până ce, ameţit de atâta fericire, invoci sărbătoarea cea de toate zilele – care nu le e dată celor din Paradis –, sărbătoarea de a nu avea nici una.“

Într-o asemenea sărbătorească tensiune a trăit omul acesta în toate împrejurările vieţii lui. Acestea sunt, laolaltă, cu un cuvânt care nu-i plăcea, *lecţia* lui, substanţa unui CUM, în numele căruia se pot pune între paranteze toate pedanteriile lui CE.

Ne-a povestit odată cum, căutând un loc în Ardeal unde să se

instaleze (înainte de a fi găsit Păltinişul), a poposit un timp la Sălişte. De la o vreme, a devenit suspect. Stătea la o gazdă şi, până la urmă, a venit primarul să se intereseze cine era individul care întârzia atâta, fără aprobare, în comuna lui. Omul s-a dovedit cumsecade. A întrebat scurt: „Cu ce vă ocupaţi?“, iar Noica a răspuns, ca să nu complice lucrurile, că e scriitor. Atunci primarul a făcut o pauză de dezmeticire şi a spus: „Scriitor? Mă lăsaţi să vin şi eu mâine să văd cum faceţi?“ Lui Noica îi plăcuse foarte mult vorba asta, pentru că presupunea existenţa unui CUM foarte important în exerciţiul muncii intelectuale. E adevărat că în imediat s-a simţit oarecum intimidat: „Dacă vine? Ce-am să-i arăt? Cum mă scarpin în cap? Cum îmi ascut creionul? Fireşte, există un «cum» şi în meşteşugul culturii, dar e ceva inefabil, greu de transformat în reţetă, greu de «arătat».“

Uneori, îmi vine să spun că şi ontologia, şi logica lui Noica sunt rezultatul unei reflecţii în care *cum* predomină asupra lui *ce*. Mi-l închipui întrebându-se: dacă ar fi de făcut o logică – şi ar fi de făcut, căci ne lipseşte una în spaţiul românesc –, cam cum ar trebui făcută? Dacă ar fi de făcut o ontologie, cam cum ar trebui făcută? Poate că nu atât exigenţa *sistemului* a determinat construcţia filozofică a lui Noica, cât exigenţa pedagogică de a arăta *cum se face*...

Dar e vorba aici numai de Constantin Noica, sau e vorba de filozofie în general? Nu e cumva filozofia doar un CUM? Şi nu greşim oare când dorim să aflăm de la filozofie mai mult decât un CUM, decât o *cale*? Nu este filozofia, cum a fost în cazul lui Noica, *un ritual fără dogmă*? Când apare dogma, filozofia împietreşte, îşi pierde elasticitatea vitală, dinamismul. Dogma este şi trebuie să rămână în afara filozofiei: ea e acasă în altă zonă, acea zonă la care Noica se referea spunând că este zona lui *the very big animal*. Un pasaj din *Jurnalul filozofic* sună astfel: „...puţin lucru trebuie să fie *cunoaşterea*, de vreme ce, rămaşi cu ea, suntem totuşi aşa de departe de Dumnezeu!“

Filozofia lui Constantin Noica a reuşit să fie ceea ce trebuie să fie, din punctul meu de vedere, filozofia în genere: un ritual fără dogmă. De aceea, dacă vrem să-i fim cu adevărat credincioşi în spirit, trebuie, cred, să evităm dogmatizarea gândirii nicasiene. A o privi ca pe un bloc doctrinar e a submina proiectul ei intim, a desconsidera intenţia ei originară, aceea a şcolii în care să nu se predea nimic: „Şcoala. Şcoala asta. Nu ştiu dacă am s-o fac vreodată. Dar mi-ar plăcea ca la sfârşitul vieţii să pot spune: nici nu am făcut altceva.“ Iată, în finalul *Jurnalului filozofic*, un ultim portret al adevăratului învăţător: „Să fii, dacă poţi, nu cel care încearcă să mai culeagă ceva [de la tânărul din faţa lui]; ci ploaia, ploaia aceea de toamnă, care nu ştie nimic despre culesuri...“ Aceasta este atmosfera spirituală care a rămas de la Constantin Noica.

După moartea lui, un tânăr fizician ne-a transmis un mesaj celor câţiva care i-am fost în preajmă, din partea unei generaţii pe care el o numea *generaţia orfanilor*. Există o categorie de tineri care, după dispariţia lui Noica, se simt loviţi în nevoia lor de tutelă formativă, de paternitate spirituală. Tânărul fizician sugera că, de-acum încolo, ei au nevoie în mult mai mare măsură de legenda Noica, decât de o exegeză academică.

Există, în fond, în cultura românească de după război şi alte legende. Legenda Nichita, de pildă, sau legenda Labiş. Pare să prindă corp şi o legendă Marin Preda. Dar îndrăznesc să afirm – am spus-o deja unui prieten în vara trecută – că legenda Noica are o articulaţie, o latentă bătaie în timp, o proporţie pedagogică fără echivalent (nu fac aici ierarhii, ci fac tipologii: nu spun că celelalte „legende“ trebuie neglijate). Dar celelalte legende au ceva fulgurant şi excentric. Sunt triumfurile explozive ale unor daruri înnăscute. Legenda Noica are prestigiul construcţiei, al efortului constant, cu adâncuri spectaculoase, dar cu suprafeţe line şi, în chip miraculos, accesibile. E altceva să legendarizezi boema, şi altceva să legendarizezi sobrietatea. Lui Noica tocmai *asta* i-a reuşit. A făcut o sărbătoare de neuitat din gesturile cele mai simple: plimbări zilnice, amenitate, disponibilitate umană şi salahorie intelectuală nezgomotoasă. Legenda Noica e un tip de legendă mai rar întâlnit în lumea noastră şi, de aceea, mai necesar.

Încă ceva: legendele celelalte sunt, prin definiţie, inimitabile; ele strălucesc orbitor în fenomenalitatea lor, stârnind admiraţie, invidie, o formă sau alta de emulaţie, dar impunând, totodată, o descurajantă distanţă. Legenda Noica e mai blândă. Ea creează răspunderi, obligă la imitaţie şi *o îngăduie*. Cu alte cuvinte, este un model, un exemplu de urmat, o cale posibilă. Invită la perpetuitate, la reiterarea performanţei sau măcar la asigurarea continuităţii ei. În spaţiul românesc de astăzi, s-ar putea să avem nevoie de asemenea legende mai mult decât oricând.

Note

233. Conferinţă rostită la Bistriţa-Năsăud, în decembrie 1988, la Saloanele Liviu Rebreanu.

Problema maestrului spiritual

Schimb de scrisori cu Sorin Vieru[234]

Sorin Vieru către Gabriel Liiceanu
Bucureşti, 27 septembrie 1984

[...] *Nostalgiile lui Andrei*. Ar trebui să recitesc eseul lui Andrei[235], parcurs fugitiv şi sub semnul unei disponibilităţi fără margini. Lui Andrei i-am deschis un credit nelimitat; ceea ce pentru el nu înseamnă mare lucru, fiindcă în materie de *pecunia aetherata* nu sunt Casa Nucingen. Poate să nu iasă ceva bun din Nazarethul scrisului său?

Cu toate acestea, gândind retro şi sărind peste verigile de legătură, ajung la judecata lui: Noica este un pedagog şi un filozof, dar nu un maestru spiritual. Aceasta nu e o judecată negativă, în genul: „Trandafirul nu e galben“, ci o judecată infinită, adică o judecată negativă în care subiectul şi predicatul aparţin unor universuri de discurs diferite. Dacă ai spus: N este un filozof, e de prisos să mai adaugi că nu e un maestru spiritual. Nici un filozof nu are cum fi aşa ceva.

Întreb: pe care dintre filozofii veacurilor al XVII-lea – al XX-lea l-ai numi maestru spiritual? Pe Descartes? Pe Spinoza chiar? Te pomeneşti că pe Rousseau? Sau pe Kant – maestru spiritual în geografie şi în arta reglării ceasurilor! Pe Hegel! Pe Marx! Pe Auguste Comte!!! Pe Rudolf Carnap!!! Nu cumva Heidegger este deja un maestru spiritual, numai pentru că ne învaţă să vorbim puţin? Sau să-i numim totuşi pe Spinoza sau pe Wittgenstein maeştri spirituali, fiindcă la ei viaţa şi doctrina fac una?

Cele spuse de Andrei despre ceea ce îţi dă un filozof şi ceea ce îţi dă un maestru spiritual nu mi se par îndestulătoare. Şi nici felul cum *dă drumul* lui Noica să dea drumul filozofiei să fie – printre statui.

Aş întreba, aşadar, în continuare: mi-ar putea indica Andrei câţiva maeştri spirituali? Rog, dacă se poate, nu Swedenborg, Rudolf Steiner şi Suzuki.

Ar fi apoi de întrebat: care este conţinutul acţiunii unui maestru? Maestru în care artă spirituală? Sunt atâtea: zen, arta florilor, artele marţiale, arta de a citi, arta de a conversa, de a nu întreba, de a tăcea, arta de a înţelege, artele yoghine, arta ceaiului, artele duhovniceşti, arta convertirii. Mai presus de toate: Arta de a suferi. (În legătură cu ultima: Mircea Florian a scris, dacă nu mă înşală memoria, o *Artă de a suferi* – un titlu bun şi o carte slabă.)

Bineînţeles, alchimia este şi ea o *ars spiritualis*, înglobând, printre componentele sale, măiestria transsubstanţierii materiilor în semnificaţii; dar nostalgiile lui Andrei au un iz de sulf şi un luciu de argint viu, în acel sens pitoresc în care unele texte din bucoavne vechi şi nouă amiroase a smirnă şi tămâie. Andrei *riscă să cadă* în pitorescul

melancoliei paseiste şi al nostalgiei după o realitate iniţiatică pentru care are indiscutabile apetenţe; dar are şi haruri, înzestrări, „îndrăciri“, care îl trimit mai sigur la biata noastră cultură – profană, chiar atunci când ia ca obiect sacrul.

I-aş reproşa deci lui Andrei nu preocuparea lui pentru alchimie, cu totul delectabilă şi, acesta e cuvântul, productivă – *quod licet* lui Eliade *licet et Andrei*, nu încape îndoială! –, ci ideea nepotrivită de a contrapune nostalgii alchimice aşezării filozofice. M-ar interesa o deschidere alchimică spre simbologia de mâine, pe linia taumaturgiei posttehnice, să zicem.

28 septembrie

Reîntorcându-mă la Noica: precizarea că nu e un maestru spiritual este bună, poate, pentru cei ce nu au o idee mai precisă despre ce este şi ce poate da filozofia. – Însă acum vin cu îndrăcirea mea şi încerc să articulez ideea că în calităţile secunde nicasiene nu este numai pedagogie superioară şi filozofie, ci un preînceput de artă spirituală care nu are încă nume. Îl rog pe Andrei să-mi spună dacă are el nume pentru o artă spirituală care s-ar putea înscrie în discursul de referinţă al viitorului.

Precizarea lui Andrei este totuşi bună nu numai pentru un prospect turistic *ad usum* celor ce, peste mări şi ţări, aud că „se întâmplă deci ceva în România, în adâncurile spiritului“, ci şi pentru pelerinii care vin la Păltiniş precum veneau altădată pelerini la alte curţi, fascinaţi de vegetarianism, nonviolenţă, genialitate ş.a. Dar, dacă vin astfel, poate că aşteptarea lor corespunde unei tematici reale, nu numai unui complex maniacalo-paranoic-provincialo-cabotinic… Poate că la mijloc este o nevoie de autodefinire şi nevoia unui algoritm spre a face faţă unor dificultăţi esenţiale ale existenţei, de o artă a răbdării (ca să nu zic a suferirii), de un sens. Noica funcţionează astfel tămăduitor, extrafilozofic, extrapedagogic. În infinita lui răbdare îmi place să văd nu numai senectute, ci şi acceptarea unui rol de maestru spiritual al unei arte fără conţinut încă, rol pe care îl dictează situaţia. El acceptă acest rol nu ca uzurpator, ci cu umilitate nemimată. Tu te-ai întors de la Păltiniş iritat de vânzoleala nefilozofică de acolo; la drept vorbind, în toată această vânzoleală este o miză mai mare, nu mai mică decât cea a filozofiei. Cândva, în tinereţe, Nicasius a scris ceva despre faptul că a avea dreptate înseamnă să fii, într-un fel, ridicol (citez din memorie; sunt în adevăr – fără exactitate!). Astăzi, el ştie, presimte măcar, ceea ce Andrei încă n-a aflat: că un maestru spiritual nu poate să nu fie şi ridicol; ceea ce nu înseamnă a tăgădui consumata lui înfiinţare. Acest lucru poate fi aflat din diferite surse. Voi cita numai două: romanele lui Breban şi… *Jurnalul de la Păltiniş*. Discuţiile pe marginea Jurnalului hoherinnic se explică, în adânc, prin faptul că

publicul a intuit ceea ce spune chiar autorul – un scenariu al înfiinţării spiritului. Şi dreptate are publicul, nu Andrei; dreptate ai tu, fiindcă nu ai ezitat să treci în portretizarea lui N. de la + infinit la – infinit, de la sublim la ridicol.

Dar acum ar fi de meditat la două lucruri. *Unul* care îl priveşte (oare exclusiv?) pe Andrei, şi anume dacă are într-adevăr de gând să se despartă de filozofie; vocaţia lui filozofică este certă; în ceea ce priveşte vocaţiile lui pentru arta spirituală – nu mă refer, fireşte, la vocaţiile lui de tip cultural, care sunt mari –, deie Domnul să fie tot atât de mari precum cele pentru măicuţa-filozofie; măicuţă despre care, ca despre măicuţa lui Nekrasov, s-ar spune că este şi bogată, şi săracă, şi slabă, şi puternică. *Al doilea* lucru ne priveşte pe mai mulţi. E vorba de conţinutul unei arte spirituale care nu are încă nume, o artă a cuminţeniei, a răbdării, a autodefinirii. S-ar cere cumpănire răbdătoare, nonretorică, bâlbâită chiar, *slightly ridiculous*, a începutului unei înţelepciuni… Pentru mine, începutul ar fi acesta: 1. Conştiinţa complicităţii, voite sau nu, cu infernul acestei lumi; 2. Fiecare trebuie să-şi fie maestru spiritual în propria lui artă; 3. Conştiinţa faptului că am fost totuşi cruţaţi de către destin; 4. Conştiinţa unei gratitudini fără adresă precisă; 5. Realizarea faptului că adevărul este symbolic, în înţelesul lui *symballein* – este frânt, şi nu în două bucăţele, antinomic, ci într-o grămadă de bucăţele, fiecare ins deţinând o frântură din acest *puzzle*, toate aceste frânturi putându-se, la limită, asambla într-un mozaic figurativ, într-unul sau în altul, sau în al treilea, la fel de figurative toate; 6. Respectul şi interesul pentru suferinţă, inclusiv respectul pentru suferinţă umilă, fizică, nespirituală, inclusiv respectul pentru micii maniaci, inclusiv respectul pentru marii ridicoli şi pentru eroii reali; 7. Încercarea de a-ţi articula spusa proprie către Fondul Anonim (cum bine a răsbotezat Nicasius pe Marele Anonim, *Big Brother*-ul metafizic vigilent al lui Blaga); 8. Încercarea de a-ţi defini mai net vocaţia; 9. Arta de a te bucura (începând cu „bucuriile simple“).

Eu puncte mai am. Dar tu, Gabriel, mai ai răbdare?

Dixi et salvavi – ce?

Cu tot dragul,

Sorel

Andrei Pleşu către Sorin Vieru
Bucureşti, 15 octombrie 1984

Dragă Sorel,

Gabriel mi-a transmis de curând – consecvent cu inocentul demon al indiscreţiei sub care slujeşte, de la o vreme – paginile tale din septembrie despre „dejunul pe iarbă la Păltiniş“, despre „nostalgiile lui

Andrei“ şi despre alte câteva lucruri fierbinţi, care ne leagă şi ne dezleagă de atâţia ani.

Ca întotdeauna, textul tău e cât se poate de stimulator: plin de inteligenţă şi plin de bunătate; iar pentru mine, un foarte potrivit prilej să-mi regândesc gândurile şi să introduc, poate, un spor de nuanţă acolo unde m-am pronunţat cu o stângace radicalitate sau cu oarecare exces de viteză. Mai întâi, ceva despre Noica şi Noima noastră, a tuturora: însemnările mele despre „filozof“ ca fiind altceva decât un „maestru spiritual“ au avut, cel puţin în intenţie, mai curând rostul unei apărări a lui Noica decât pe acela, bănuit de mulţi, al unei „despărţiri“ de el. O apărare nu de tipul apologiei, ci una de tip militar: am vrut să-l apăr pe „filozof“ de asalturile bezmetice ale acelora care caută în el un „maestru“. Nu să-l împuţinez am vrut deci, ci să-i clarific statutul, aşa încât să nu se mai trezească vizitat de vegetarieni, „mistici“ geto-daci, femei dezamăgite, pensionari frustraţi, tinerime descumpănită, pe scurt, de toată acea nebuloasă umană care, negăsindu-şi nicăieri un „grup“ pe măsură şi refuzând să se mulţumească cu un confesor, dă târcoale, de atâţia ani, Pălţinişului, sărăcindu-i, fără folos, ozonul. Cu alte cuvinte, am vrut să atrag atenţia asupra unei evidenţe *logice*: filozofia ţine de altă sferă decât „măiestria spirituală“. Cine caută una n-are de ce să bată la uşa celeilalte. Şi atunci, de ce mă certi că fac o „judecată infinită“, în care subiectul şi predicatul aparţin unor discursuri diferite? Eu tocmai asta spun: că pelerinii Pălţinişului nu trebuie să practice o asemenea judecată infinită! Ştiu şi eu, cum ştii şi tu, că filozofia e altă îndeletnicire decât „guruiala“, dar cei care-l caută pe Bătrânul ca să-l întrebe despre fericire, despre amor, despre moarte sau despre Dumnezeu nu par să ne dea dreptate. Or, pentru *ei* am scris. Cu tine sunt în perfect acord.

Simt, pe de altă parte, că reproşul tău bate mai adânc; că ai văzut în rândurile mele nu doar o rece clarificare terminologică (deosebirea dintre „filozof“ şi „maestru spiritual“), ci şi o nemărturisită *nostalgie*: nostalgia maestrului şi regretul subiacent că Noica nu e unul. *Touché!* – o să-ţi zic, cum zici tu uneori. După care o să-mi pun o mulţime de întrebări. Mai întâi: de ce totuşi vin la Pălţiniş atâţia căutători de înţelepciune ne-filozofică? Răspunsuri posibile:

a. Există încă prejudecata – sau amintirea vagă – a unei relaţii strânse între filozofie şi înţelepciune. Filozoful e unul care ştie de toate, ca pe vremea presocraticilor: cum să înţelegi suferinţa, cum să reuşeşti în viaţă, cum să te rogi şi cum o să fie vremea la anul.

b. E atâta sete de „maeştri spirituali“, atâta nevoie de ghidaj lăuntric – distinct de schematismul didacticii curente –, încât orice sunet înalt e de îndată resimţit ca o posibilă şansă, ca o promisiune de soluţie, dacă nu chiar ca însăşi soluţia.

c. Stilistica filozofiei nicasiene încurajează o anumită apetenţă „iniţiatică“: tema „şcolii“, a „antrenamentului“ intelectual necesar oricărei performanţe, obsesia – tehnică – a „programului“ zilnic, ezoteria „reţetelor“ de viaţă şi de lectură şi o latentă, dar seducătoare, promisiune de înţelepciune concretă fac, toate, impresia unui aparat sapienţial de o coerenţă aproape rituală. Traiul însuşi al lui Noica e, categoric, acela al unui anahoret, şi nu al unui filozof academic. Trebuie să treacă mult timp ca să realizezi că sapienţialul nu e, în acest caz, decât o foarte inteligentă *captatio*, o capcană retorică, destinată să convertească la filozofie toată suflarea dimprejur.

d. Aici, la punctul d., ai dreptate *tu* mai mult decât mine.[236] În gestica existenţială a lui Noica e un „preînceput de artă spirituală“. E „ceva mângâietor şi întremător“ în el, e – în pedagogia sa – o „provizorie punere în ordine“ a discipolilor. Nu ştiu dacă – aşa cum spui – „nimeni nu pleacă de la Păltiniş mai nebun decât a venit“. Cred, mai degrabă, că nimeni nu pleacă nemulţumit. Ceea ce e imens, dar e altceva. Oricum, e limpede că, fără a fi un „maestru spiritual“ în sens plin, Noica acceptă, uneori, cu umilitate acest rol, în beneficiul „ucenicilor“.

În ce mă priveşte, mă resemnez să recunosc că n-am întâlnit din păcate nici un alt om – în afara lui Noica – în stare să-mi satisfacă nevoia, înnăscută, de „maestru“. Am crezut o vreme că pe această linie avea să-mi transmită ceva Ion Frunzetti. Dar el n-a dus niciodată până la capăt „instrucţia“ pe care mi-o promisese şi s-a destrămat, tragic, în propriul său labirint interior. Aşadar – Noica! Un *maestru indirect*, un maestru prin ricoşeu; nu un *guru*, ci un *upaguru* – cum zic indienii – adică un *prilejuitor*, un reper de la care se poate porni. Am învăţat, încet-încet, să citesc în tăcerile lui, în idiosincrasiile lui enorme, în obnubilările lui. Chiar aşezat la antipodul căutărilor mele, Noica mi le încuraja, definindu-le – apofatic – cu o uimitoare forţă şi consecvenţă. Simţeam, mereu, că e singurul om – dintre cei întâlniţi – care avea calificarea *mentală* să mă ajute, cu precizarea – chinuitoare – că *amplasamentul lui spiritual* îl împiedică totuşi să o facă. Simţeam, cu alte cuvinte, că Noica are tot ce-i trebuie pentru a-mi da răspunsul dorit, ceea ce îi lipseşte fiind doar intuiţia întrebării mele. Or, o primă condiţie a adevăratului maestru spiritual e să aibă propriile tale întrebări, înainte de a-ţi da răspunsuri. Maestrul spiritual e o variantă îmbunătăţită a Sinelui propriu: nu altceva decât tine, ci expresia deplinătăţii tale, încă neatinse. Maestrul spiritual e întruchiparea *afirmativă* a acelui adevăr pe care ucenicul îl trăieşte în pură interogativitate. („Aceeaşi Conştiinţă – stă scris uneva – e cea care întreabă ca ucenic şi cea care răspunde ca maestru.“) Or, aici survine fractura şi, din punctul meu de vedere, *drama* întâlnirii mele cu Noica: eu întreb mereu, până la exasperare, despre orz, iar dânsul îmi

răspunde, destins, despre ovăz. Dar îmi răspunde despre ovăz în singurul fel (mă refer la articulaţia ideii şi la consistenţa ei) în care visez să mi se răspundă despre orz… E o situaţie care depăşeşte contingenţa unui caz oarecare – cazul meu în speţă. Căci e un semn al timpului faptul că spiritele superioare sunt angajate, astăzi, în cercetări specios sterile, ocolind întrebările fundamentale, aşa încât întrebările fundamentale rămân pe seama unor spirite mediocre, evlavioase în cel mai bun caz, dar, de cele mai multe ori, infrecventabile.

Conced, prin urmare, că Noica ocupă în viaţa mea locul – vacant – al maestrului. Dar încă zic că locul e *vacant*. Căci ce fel de maestru spiritual e acela care, la 75 de ani, mai are, ca Noica, răbdarea să-l citească (a cincea oară!) – cu delicii – pe Kant? Ce fel de maestru spiritual e acela care – în jocul peripatetic al ideilor – îţi spune: „cu răul poţi compune, binele însă e steril, te descompune!“ În sfârşit, ce fel de maestru spiritual e acela care – asemenea lui Noica – vorbeşte despre cultură ca despre o fiinţă vie şi despre Dumnezeu ca despre un concept? Noica e, fireşte, un „învăţător“, un retor persuasiv (*vaktri* – ca să păstrăm contextul sanscrit), un excelent instructor (*āhārya*), o personalitate. Dar nu un *guru*. Acesta – s-a spus – nu se defineşte ca personalitate, ci ca *funcţie*: nu te învaţă ceva, ci te ajută să faci o anumită *experienţă*. Maestrul spiritual nu poate fi absorbit în nici o metaforă şcolară: nu te „modelează“, nu te „informează“, nu te „întârzie“. (Ţii minte cum îi place lui Noica să se socotească un „întârzietor“? Dar are întotdeauna dreptate să ne întârzie? Mă întreb, de pildă, cum ar fi evoluat Gabriel dacă, în loc să trăiască criza filozofiei la patruzeci de ani, o trăia la douăzeci şi cinci?) *Guru* înseamnă – în sanscrită – „greu“. E un conglomerat spiritual care, prin simpla lui masă, antrenează pe ucenic în nobila sa inerţie. Atât.

Să vorbim acum despre tine şi despre mine. Scrisoarea ta îmi acordă în acelaşi timp prea mult şi prea puţin. Prea mult, căci – pe lângă o sumedenie de complimente generoase – îmi pune întrebări la care numai un maestru spiritual ar putea răspunde. Eu nu am decât intuiţii, presentimente, „pre-gustări“ ale adevărurilor către care sunt orientat. Nu sunt un deţinător de chei, ci, pur şi simplu, un om curios, cu o curiozitate, e drept, tot mai dirijată, adică tot mai *zielbewußt*. În rest, sunt tatonant şi – ceea ce e mai rău – cvasiizolat în căutările mele. Nu că eu sunt în lumină şi prietenii mei în întuneric! Nenorocirea e că avem *întunericuri diferite*. În întunericul meu, sunt vecin cu oameni cu care n-am dialog. Iar cei cu care am dialog sunt în alt întuneric… Pe scurt, acelaşi tip de *malentendu* ca şi cu Noica… Un pasaj dintr-un autor italian contemporan descrie mai bine decât o pot face eu starea cu care mă identific: „…în mare măsură – zice italianul (şi eu îl îngân) –, a trebuit să-mi deschid calea singur. N-am avut ajutorul inapreciabil

de care – în alte vremuri şi într-un mediu diferit – putea beneficia, pentru a desfăşura o activitate analoagă, cel integrat direct şi de la bun început unei tradiţii vii. Aproape ca un rătăcit, am fost pus în situaţia de a căuta să mă alătur, prin propriile mele mijloace, unei oşti care se îndepărta… Am făcut-o traversând adesea ţinuturi trădătoare şi primejdioase […] Ceea ce mi s-a părut că am de căutat şi de afirmat aparţinea – prin partea sa esenţial valabilă – unei lumi diferite de lumea în care mi-a fost dat să trăiesc. De aceea, într-o primă etapă, nu m-a putut călăuzi decât o orientare congenitală…“

În perimetrul în care se mişcă întrebările mele e foarte periculos să fii singur. De aici nevoia mea, obsesivă, de maestru. Şi, de data aceasta, îmi acorzi prea puţin: căci pari a crede că mobilul preocupărilor mele e „pitorescul melancoliei paseiste“ sau o nostalgie oarecum frivolă sau, în orice caz, imatură, o nostalgie – cum spui – „cu iz de sulf şi cu luciu de argint viu“. Dar pe mine nu mă interesează alchimia, speculaţia cabalistică, Orientul sau, în alt registru, patristica, din înclinaţie spre exotic şi mistagogie. Pe mine mă interesează *o anumită problematică*. Şi s-a întâmplat să constat că problematica cu pricina nu se întâlneşte la Descartes, la Kant şi la Hegel (nici măcar la Heidegger…), ci, mai curând, la Shankara, la Lao zi, la Ioan Chrysostomul, la Meister Eckhart, la Ibn Arabi, la Serafim de Sarov sau în cutare tratat alchimic. (Cu acest prilej ţi-am dat – cum îmi ceri – numele câtorva „maeştri spirituali“. Îţi pot aminti şi un model literar: părintele Zosima. Dar mă grăbesc să adaug că maestrul spiritual e, prin definiţie, anonim: el ajunge să fie cunoscut doar prin accident, notorietatea neintrând în „vederile“ sale.)

Lucrul – pentru mine neaşteptat – e că tu însuţi pari a fi preocupat de o „artă spirituală fără nume“, al cărei „program“ de primă instanţă îl şi schiţezi în ultima pagină a scrisorii tale. Cu asta, intri, ca să zic aşa, pe terenul meu şi îmi iau libertatea să te judec cu oarecare pedanterie: căci modul în care abordezi „cestiunea“ e tipic pentru mentalitatea intelectualului modern, hiperinteligent şi, pe deasupra, foarte cumsecade.

Mai întâi, textul tău abundă în enumerări şi taxinomii stranii. De una dintre ele îţi dai singur seama (Kierkegaard pus alături de Camus). Dar nici şirul „Swedenborg, Steiner, Suzuki“ nu e mai breaz… Pe urmă, faci un fel de inventar capricios de aşa-zise „arte spirituale“: numeri „notele“ unei noţiuni (arta florilor, arta ceaiului, artele marţiale), alături de *sfera* noţiunii (zen), aşezi mici metafore literare („arta de a înţelege“ sau „arta de a tăcea“) lângă tehnici cu conţinut riguros şi consacrat ca atare (yoga sau, după formularea ta, „artele [?!] yoghine“) şi lângă pure invenţii personale de genul „arta convertirii“ (adică cum?). Ciudată (şi vagă) e şi expresia „artele duhovniceşti“. Iar dacă „arta de a citi“ e o „artă spirituală“ (sau „arta

de a nu întreba“), atunci lista poate deveni infinită: arta de a fi turist, arta de a face cu ochiul, arta de a mânca ş.c.l., ş.c.l. Nu-ţi ascund că am ricanat răutăcios văzând ce poate etala – ca rigoare – un logician de elită, când zburdă printre mistere. Nici cu cele nouă puncte propuse ca „început de înţelepciune“ nu ieşi prea bine la socoteală: iarăşi pui în aceeaşi cofă lucruri disparate şi, aş spune, lucruri *gândite* disparat, în chei diferite: uneori, dai glas unei gracile emotivităţi („Respectul şi interesul pentru suferinţă“ sau „arta de a te bucura“ – pe asta ai uitat s-o treci şi la „artele spirituale“!), alteori te mulţumeşti cu platitudini didactice („Încercarea de a-ţi defini mai net vocaţia“), alteori, în sfârşit, cazi într-o inimoasă lipsă de sens („gratitudinea fără adresă precisă“). În general, pari să ai fascinaţia unor instanţe fără contur: e ca şi cum ai vrea să fii credincios *fără* Dumnezeu, îndrăgostit *fără* iubită, *sătul* fără mâncare. „Artele“ tale spirituale încearcă să se descurce fără spirit: ele sunt căi de a căuta, neviguros, vigoarea, tentative de a eluda, prin camuflaj literar, o vădită dezorientare. Ah! Să nu uit! Zici de alchimie că e „măiestria transsubstanţierii materiilor în semnificaţii“. Da’ de unde! Mai curând pe dos: alchimia caută *să întrupeze semnificaţii*. Dar „semnificaţii“ e – aici – un cuvânt oricum deplasat. Alchimia e o disciplină a *concretului*. Ea nu lucrează cu debile categorii intelectuale.

Vezi cum eşti, Sorel? Vezi cum e intelectualul hiperinteligent şi foarte cumsecade de astăzi? El nu ştie prea bine ce e alchimia şi nici nu găseşte că are sens să se ocupe de ea. Dar ştie că are „iz de sulf şi luciu de argint viu“. Şi se mulţumeşte cu atât, pentru că nu are întrebările al căror răspuns e de găsit în alchimie. Sau, dacă le are, preferă să le rezolve cu minimum de efort, într-o eseistică diafană, inarticulat gingaşă. Intelectualul hiperinteligent şi foarte cumsecade de astăzi e gata să fie exact până la uscăciune când e vorba de probleme abstracte: e gata să facă logică, să lustruiască la nesfârşit maşinăria perfectă a gândirii. Dar când e vorba de probleme de viaţă şi de moarte, când e vorba de sufletul lui, de destinul lui, de nemijlocirea abruptă a vieţii lui, intelectualul inteligent şi foarte cumsecade acceptă să arboreze o dezarmantă naivitate şi să se refugieze – în cel mai bun caz – în poezie. Tocmai acolo unde rigoarea ar fi mai necesară, mai la ea acasă, tocmai acolo ea e abolită. Se preferă vagul, rozul, buna intenţie difuză şi flască. Vorbim de „cuminţenie“, de „eroism“, de „sublimul ridicolului“, de tot felul de arte misterioase: devenim lăcrămoşi şi insuficienţi. Ba avem chiar un fel de *jubilaţie a insuficienţei* şi luăm drept umilitate adâncă – *complezenţa cu sine a palorii*. Acolo unde riscul e suprem, ne permitem să improvizăm. Mobilizăm, în schimb, un întreg arsenal de precizie şi disciplină pentru domenii indiferente, vide de semnificaţie reală şi vide de risc. Şi, pe nesimţite, inteligenţa devine strictă *dexteritate*

mentală, iar cumsecădenia – o formă de *placiditate*. Confruntată cu obiecte demne de condiţia ei aristocratică, inteligenţa modernă e silită să-şi recunoască degenerescenţa. Intelectualul hiperinteligent şi foarte cumsecade de astăzi poate analiza cu o acrobatică subtilitate mecanismul unui silogism, dar, dinaintea unei pagini din Anselm de Canterbury sau din Leonţiu de Bizanţ, exhibează o inadecvare de papuaş. Nu e, acesta, cazul tău. Dar îţi reproşez – pe baza scrisorii tale – că cedezi prejudecăţii comune după care tematica „artelor spirituale“ şi competenţa „maestrului spiritual“ sunt chestii aburoase, fluide, de natură mai curând lirică; „metoda“ – în aceste domenii – ar fi, din perspectiva pe care o adopţi, „bâlbâiala“, acceptarea ridicolului, figura de stil. În realitate, nicăieri nu e mai multă nevoie de energie virilă, de luciditate, de cristalin discernământ decât în această zonă. Îndrăznesc să spun că abia în acest domeniu – care e acela al Principiilor ultime – logica cea mai severă ar căpăta sens şi îndreptăţire. În rest, ea rămâne un joc cu mărgelele de sticlă. Nici „măicuţa-filozofie“, nici verişoara-ştiinţă, nici surioara-poezie nu impun spiritului exigenţa mărinimos-nemiloasă pe care i-o poate impune un „maestru spiritual“. Sentimentalismul şi retorica sunt, aici, excluse.

Drept care, dragă Sorel, îmi vine să-ţi urlu cu drag în ureche – *Lascia la logica e studia gli alchimisti!* Cere inteligenţei tale ceea ce merită să-i ceri! Las-o să se odihnească acolo unde ai hărţuit-o până acum şi solicit-o imperativ acolo unde, până acum, ai lăsat-o să se odihnească. Iar când, cu grozava ta de minte, o vei lua în sus, aminteşte-ţi şi de mine şi aruncă-mi un capăt de coardă. Sper s-o pot prinde!

Cu amor,
Andrei

Sorin Vieru către Andrei Pleşu
Bucureşti, noiembrie 1984

Dragă Andrei,

Gândeşti impetuos şi simţi logic. Tot ce-mi spui este pe cât de structurat, pe atât de seducător. Neastâmpărul tău eristic fiind contagios, nu văd de ce n-am prelungi discuţia, mai întâi pe o linie polemică, pentru a ne apropia apoi de miezul lucrurilor. Încă o dată: este teribil de incitant răspunsul tău! Dacă jertfesc deci unui zeu minor, întârziind în provizoratul unor simple certuri despre cuvinte, să nu crezi că am rămas insensibil la esenţa mesajului tău. Sunt cu atât mai sensibil la tot ce cristalizează în scrisoarea ta, cu cât îndreptăţirea intrinsecă a spuselor tale are o bună întâlnire cu un anume drept de a le rosti, după încercările prin care ai trecut aşa cum ai trecut. Acest

drept moral de a vorbi, spre pildă, despre rezultatele cu care se soldează confruntarea inteligenţei moderne „cu obiecte demne de condiţia ei…“.

„Îmi iau libertatea să te judec cu oarecare pedanterie“, spui tu, la un anumit loc, şi tocmai de acolo te aştept în câteva puncte cu unele întâmpinări.

1. Despre alchimie, eu nu afirm că *este* „măiestria transsubstanţierii materiilor în semnificaţii“, ci că *ar îngloba printre componentele sale* o asemenea măiestrie, ceea ce înseamnă totuşi altceva.

2. Când vine vorba despre artele spirituale, textul meu abundă – îmi atragi atenţia – în enumerări şi taxinomii stranii, păcătuind împotriva gustului şi a logicii. Însă ceea ce am vrut să etalez nu era, inexistentă, rigoarea mea în materie, ci o vitrină, fie şi amăgitoare, care să te ademenească, trecătorule, în bazarul întrebării mele, spre a te prăda de răspuns. De aici, constatarea ta cât se poate de exactă că ai dat de „un fel de inventar capricios de aşa-zise «arte spirituale».“ Orice vitrină este un inventar capricios. Rămâne de văzut însă dacă toate obiectele expuse – cu sau fără logică şi gust – sunt numai aşa-zise obiecte…

3. Folosind un trop ca „artele yoghine“ sau „artele zen“ pentru „arta“ yoga şi zen, dar şi pentru „tehnicile yoga“ şi „tehnicile zen“, comit un abuz de limbaj, însă numai în contextul unei retorici menite să sugereze o anumită *dificultate a alegerii*, o şovăială la răspântiile spiritului. Şi nu e vorba acum despre şovăiala mea, ci despre a ta. În contrast cu neta conturare a problematicii, *căutarea răspunsului*, a *răspunsurilor* este – nici n-are cum să fie altfel, în absenţa Maestrului spiritual – un fel de a nu-ţi găsi locul în cadrul unei arte spirituale bine definite. Iată, însăşi aşteptarea Maestrului spiritual mi se pare, în cazul tău, o aşteptare *fără adresă precisă* (ca şi acel sentiment de gratuitate despre care vorbeam eu, şi tu îmi arăţi că este o absurditate logică!). Aşteptarea este „fără adresă precisă“ în măsura în care *nu* se plasează în orizontul unei „arte spirituale“ precis conturate, ci, dimpotrivă, la intersecţia mai multor asemenea arte. Cât de ferm trasezi portretul Maestrului spiritual (sau: cât de vie este statuia lui, plasată în centrul fiinţei tale!) şi, în schimb, cât de nefixat în opţiunile tale *pari*. Să existe oare un Maestru spiritual nefixat în orizontul unei anume arte spirituale precis conturate?

Dacă este aşa, întrebarea „maestru în care artă?“ nu trebuia acceptată. Problematica ta nu defineşte încă o artă, ci – repet – numai o intersecţie de arte. Iar Maestrul spiritual nu e de găsit cu adevărat în acel loc, negreşit privilegiat! Pe scurt, înainte ca Maestrul să-ţi îndrume opţiunile, se cere o preliminară opţiune prin propriul tău arbitru!

Să revin însă la chestiunea în discuţie. În loc de a analiza, acceptând

sau respingând întrebarea: „Maestru în care artă?“, tu vorbeşti mai întâi despre problematica ta, despre regăsirea ei în diferite arte spirituale, pentru a ridica obiecţii la sugestia unei pluralităţi şi ramificări a artelor spirituale. Presupun că nu ideea ca atare a pluralităţii o respingi, ci maniera necultivată şi capricioasă în care fac uz de ea. Şi, dincolo de plasarea în context, ai dreptate să-mi reproşezi figura mea de stil dătătoare de confuzii. Abuzul de limbaj (uzul unui trop devine aici abuz) merge mână în mână cu o „specializare“ şi vulgarizare care sunt tocmai despiritualizare a spiritualului. Putem vorbi despre trepte, având în vedere totuşi scara: însă nu e mai puţin adevărat că folosirea pluralului pentru singular poate constitui figura despiritualizării unei arte unice, în vederea transplantării ei pe un sol care aşteaptă altă sămânţă. …Atâta lucru ştiam! Însă nu ştiam că trebuie adoptate atâtea precauţii în cadrul unei enumerări pur retorice. Încă o dată: era bâzâitul unui bondar, acolo unde tu pretinzi dansul albinei, precis codificat şi arătând spre sursa de miere. Ai, desigur, tot dreptul să alungi bondarul sâcâitor…

Dar cred că cineva mai obstinat decât mine ţi-ar putea răspunde că, în definitiv, folosirea pluralului spre a indica o pluralitate de un fel sau altul (pluralitatea scării făcută din trepte, a multiplului compus din unităţi, a copacului care se ramifică etc.) nu nesocoteşte unitatea şi unitarul. Cel puţin în domeniul artelor profane, începând cu „artele manuale“ şi „meseriile“ (sau te irită acest abuz de „arte“? Dar îl întâlneşti peste tot la Platon!) şi continuând cu artele propriu-zise, folosirea pluralului, alături de singular sau în locul acestuia, este un procedeu omologat, temeiuri găsindu-se din abundenţă. Orice competenţă suficient de dezvoltată se prezintă ca un arbore cu multe ramificaţii, iar atunci vorbim nu numai despre competenţă, ci despre competenţe, nu despre tehnică, ci despre tehnici, despre arte, nu numai despre artă. Nu poate fi supărător, de exemplu, dacă vorbim, în contexte date, despre „artele muzicale“ – având în vedere arta muzicii – sau despre „artele medicale“, având în vedere „arta medicului“.

4. Exemplele mele de „arte spirituale“ sunt, desigur, demne de tot râsul. Din considerente de simetrie dialogală să-mi dai voie, în schimb, să iau mai în serios invenţiile tale parodice de „arte“, croite după calapodul meu stângaci. Nu mă opresc la – aici trebuie să înghit în sec – arta (sau numai tehnicile) persiflării, ca mijloc de a-ţi rosti părerea. Orice gând poate fi persiflat, iar ceea ce este dificil şi legat de o problemă reală se pretează cu tot atâta uşurinţă la persiflare ca şi micile pasiuni, ticuri şi automatisme. Însă cel mai uşor se pot persifla stângăcii ca ale mele în punerea unor probleme serioase. Gust deci cu plăcere că faci haz de „arta de a fi turist“, „arta de a face cu ochiul“, „arta de a mânca“, fiindcă am certitudinea că toate aceste zburdălnicii ale tale printre misterele cotidiene nu-ţi obnubilează decât o clipă –

clipa ce mi-o acorzi – problema serioasă a posibilităţii unor începuturi de artă spirituală. Tu ştii mai bine decât mine, de pildă, că *a călători* nu era cândva un lucru de duzină, că turismul de azi, proxenia de ieri, pelerinajul la marile locuri, tipologia călătoriilor, sensuri ca acelea din *epidemia/apodemia* etc. etc. se leagă în continuul sacru-profan-sacru şi că ar trebui să avem o artă care să păstreze memoria istorică a călătoriei, ca act de prim ordin.

„Arta de a face cu ochiul“? Admirabil spus! Îmi place spusa ta, care mă expediază la ilustratele nipone realizate cu tehnici holografice: te uiţi la ilustrată şi fata deschide ochii; mişti cartonaşul, japonezoaica închide un ochi… Această dexteritate de a face cu ochiul mi-o pui în vedere, prietene? Eu mă aşteptam totuşi să-mi vorbeşti, ca în alte prilejuri, despre infinita semiotică a privirii şi despre bolgia celor chinuiţi de redarea privirii omeneşti sau – de ce nu? – despre proiectul tău „Ochiul şi lucrurile“.

„Arta de a mânca“. Poate că badineriile tale îi aveau în vedere pe Savarin şi Păstorel; dar desigur că, de fapt, ne gândim la *crud* şi la *copt*, la *sympósion* şi *déipnos*, la marile mese în comun din cetatea greacă, la chermesele breugheliene şi la pagini din Sadoveanu sau la suprimarea şi sublimarea antropofagiei, la atâtea mituri şi rituri, la reglementările detaliate din vechi scripturi, la masă şi post, la pâine şi apă, la pâine şi sare, la pâine şi vin, la tot misterul mâncării şi băuturii. Aşa că da, hotărât! De ce nu o „artă a mâncării“, de ce nu o analiză a semnificaţiei celor mai cotidiene şi vitale activităţi? Dar nu crezi că un Platon ar fi putut scrie despre arta mâncării tot atâtea cât despre arta pescuitului cu undiţa, sau încă şi mai multe? El ar fi definit această artă în mai multe feluri; unul dintre ele ar fi fost s-o încadreze, în bună tradiţie hipocratică, în cadrul artelor medicale, s-o lege de *higienă* şi *terapie*.

Exemplele mele de „arte spirituale“ sunt, desigur, demne de tot râsul. Deşi „artă“ ar trebui gândită ca *téchne*, echivalarea expresiilor „tehnici“ şi „arte“ este dubioasă (privită cu bunăvoinţă, echivalarea poate fi luată drept un trop; privită fără complezenţă, o inexactitate flagrantă). Însă îţi voi spune că totul depinde de scară, de proporţii, de contexte în care priveşti lucrurile. De scară: pentru un grădinar, arta florilor este cu adevărat o artă, o creaţie majoră, ca şi pentru adevăratul iubitor de flori, iar pentru un grădinar nipon arta florilor poate deveni zen. De proporţii: dacă lumea ta se concentrează în vârful unui ac, vei găsi acolo şi îngeri despre al căror număr să te întrebi, şi distincţia dintre lumea ta reală şi alternativele ei. Iar dacă, să spunem, te-ar preocupa intens problematica respiraţiei, te asigur că i-ai găsi demnitatea unei autentice arte spirituale, făcând din ea un mijloc de acces către întreg. Totul depinde, în sfârşit, de contexte: dacă ai fi plasat înăuntrul unei lumi în care prima obligaţie spirituală

ar fi studiul, „arta de a citi“ ar fi arta de a citi aşa cum, cât, cu cine şi ce trebuie.

Dacă a citi, a privi, a mânca, a respira, a călători ţin de cultură şi civilizaţie, dacă ele trebuie infuzate de o oarecare spiritualitate, atunci ar fi loc de asemenea arte ca acelea pe care le aminteai. Că nu dispunem de o asemenea bogăţie de arte, că ele nu sunt părţi dintr-un întreg sau că ele aparţin când trecutului, când viitorului – nu este numai un prilej de persiflare.

Ai tot dreptul să iei în derâdere neştiinţele mele de „vitrinier“, inventarul capricios de aşa-zise „arte spirituale“ şi invenţiile personale, utilizarea unor „metafore literare“ (bine că nu metafore ştiinţifice!). Însă *numele* artelor şi *numărul* lor constituie o problemă cu adevărat curioasă. E o problemă, îndrăznesc să spun, demnă mai curând de atenţia ta decât de aceea a unui autocondamnat „să lustruiască la nesfârşit maşinăria perfectă a gândirii“.

Întrebarea „câte arte există?“ pare a avea sens, deşi răspunsul pe care reuşesc să-l întrevăd este derivat din „fascinaţia unor forme fără contur“. Răspunsul (în parafrază) ar fi: „Numărul lor este cohortă.“ Cu nume şi fără nume, numărul artelor este indefinit – în orice caz, mare.

Câţi demoni există? Şi oare toţi au nume? Câţi îngeri, cu nume şi fără nume, există? Şi câţi „încap pe vârful unui ac“? Întrebarea, „în noaptea unei lumi ce nu mai este“, îşi avea un anumit sens. În lumea noastră de azi, este cazul să ne întrebăm însă câţi demoni şi câţi îngeri încap – intră şi ies, anunţă şi poruncesc – în fiinţa omenească şi în neamul omenesc. Întrebarea privitoare la numele şi numărul artelor derivă, dacă vrei, dintr-o asemenea *quaestio*, o „pură invenţie personală“!

În funcţie de numeroase variabile, apar sau se zbuciumă să apară, dispar sau se opun dispariţiei nenumărate arte: *orice* activitate vitală, orice muncă, orice act de expresie, tot ce cade sub categoria acţiunii sau sub aceea a pasiunii – totul *poate fi* reglementat, dezvoltat, „tehnicizat“ şi, în final, spiritualizat. Totul poate conduce la o seamă de tehnici. O înmănunchere, un fascicul, un „logos“ de tehnici afine *poate* da o *artă*. Orice activitate susceptibilă să primească sigiliul gândirii şi să se tehnicizeze este „artă“. Iar fiindcă spiritul culturilor bate încotro vrea el, o anumită parte din arte se spiritualizează într-o măsură sau alta. Aşa că numărul artelor este cohortă, iar al artelor spirituale, deşi strict mai mic, nu este nici el infim. Şi este suficient să ai intuiţia continuului activităţi-tehnici-arte, pentru ca să ai un *început*. După aceea, abia, vin distincţiile, diviziunile, clasificările, deosebirile de esenţă şi de pondere între arte. (Diviziuni se vor găsi destule: arte benefice şi malefice; arte spirituale propriu-zise, arte propriu-zise, arte subalterne şi minore, simple tehnici, începutul unor asemenea tehnici etc. – dar nu lua toate acestea drept enumerări şi taxinomii stranii,

fiindcă sunt chiar mai puţin decât atât: acceptă numai o evidenţă incomodă, şi anume că numele şi numărul artelor nu este o întrebare uşor de clarificat, ci de resortul Enciclopediei şi că arte se nasc mereu şi pier mereu. Ca stelele.)

Există atâta *neartă* pe lume, atâtea precarităţi „tehnice“ şi improvizaţii care ţin loc de disciplină şi metodă, încât (incredibila) idee a unor arte reale sau virtuale (cu ceea ce se află în spatele lor – tehnicile şi istoriile – şi cu ceea ce au în faţă, spiritul care le unifică) ar trebui să ne fascineze. Ştim, am auzit de prea multe ori, am obosit tot auzind că „în om totul trebuie să fie frumos“, cum scria cândva un intelectual modern, teribil de cumsecade şi genial observator al urâţeniilor vieţii. E şi aceasta, dacă vrei, o platitudine. Vei ricana, dacă spun că o asemenea vorbă trebuie meditată la fel de mult ca un vers din Hölderlin? Sau mai curând vei râde cu poftă, auzindu-mi declamaţia despre nenumăratele arte posibile? Cum să nu râzi, dacă dau în gropi înainte de a fi ajuns la abisul posibilului din *téchne*?

5. Să nu crezi totuşi că nu anticipez acel răspuns al tău care ar curma dintr-o lovitură toată pletora aceasta platoniciană de întrezărite „arte spirituale“ sau numai „arte“, reale şi virtuale, şi ar reaşeza ferm lucrurile pe platforma aşteptărilor tale. În perspectiva Maestrului spiritual, a posibilei întâlniri cu acesta şi cu arta lui majoră – totul se îndreaptă către ceea ce trebuie să fie –, căutările tale converg către limita-ţel, multitudinea disponibilităţilor şi solicitărilor nu se mai pulverizează într-o diversitate fără noimă. Fiindcă Arta spirituală şi Maestrul spiritual – îmi poţi spune – unificându-te, te leagă şi te dezleagă, făcând superflue diversităţile pandaimonice. Totul se unifică – şi anume nu formal, în perspectiva unei idei filozofice, ci în perspectiva sensului existenţial.

Acest răspuns l-am citit deja în scrisoarea ta. Mica mea încercare minor-polemică şi minor-scolastică de mai sus nu m-a convins nici măcar pe mine însumi că, în adânc, dincolo de detalii neglijabile, n-ai avea dreptate şi că atitudinea ta n-ar fi exemplară, fiindcă e nutrită de un *nisus* unificator.

Impregnat cum sunt de spiritul vânturatic al pluralităţii, nu ignor perspectiva Unului. (Folosesc acest limbaj, pentru că am reluat de curând *Parmenide*-le lui Platon.) Iau act deci de Unul artei spirituale. Numai că maladia mea spirituală se numeşte – cu un termen comun – conştiinţa absenţei lui Unu. Desigur, pe urma lui Platon aş spune că, până şi în ipoteza unui Unu care nu este, trebuie să admitem o anumită, paradoxală, existenţă a Unului inexistent. Dar nu merg atât de departe încât să admit că această existenţă a lui Unu care nu este constituie deja realitatea lui. Unu care nu este decât în gândire este deci ipoteza mea; Unul lipsit de realitate sau, poate mai exact, *Unul în pierdere de realitate*.

Dar tu? Aşteptarea Maestrului spiritual, a unificatorului fiinţei, firii şi gândirii tale, a Maestrului cu acces la Unul artei spirituale şi mijlocitor pentru tine al accesului tău – presupune, desigur, pe lângă trăire, singurătate, comuniune, interes pentru o problematică precisă, presupune ipoteza Unului unei arte spirituale.

Este deci ceva ireductibil în aşteptările, în pariurile noastre. Este un prag dincolo de care discuţia nu poate înainta. Din perspectiva pe care o adopţi, consideraţiile mele despre pletora artelor sunt fără obiect şi aducătoare de confuzie. Din perspectiva mea însă, a Unului în pierdere de realitate, singurul mod de a nu depune armele spiritului depinde de acceptarea, fie şi cu inima strânsă, a ireductibilei diversităţi.

Dar dacă, odată clarificate presupoziţiile fundamentale, discuţia nu poate înainta, ea poate continua o vreme, prin retranşarea pe propriile poziţii, în încercarea de a clarifica propriul punct de vedere, încercare ce poate include şi o privire detaşată dincolo de gard, în grădina prietenului. Fiindcă, dacă mă voi pregăti mai bine, vom ajunge să fim „adversari înăuntrul aceleiaşi cauze“, indiferent de simpla prietenie a vieţii, indiferent de întunericurile noastre diferite, indiferent, în sfârşit, de indiferenţa în absolut a acestei întâmplări.

6. Absenţa Maestrului spiritual nu este neşansa ta personală; este însemnul lumii de azi. Maestrul a intrat nu în anonimat, ci în inexistenţă. Să acceptăm deci aspra lecţie a singurătăţii, lecţia antimaestrului, fie că se numeşte Kierkegaard, Nietzsche, Cioran sau altfel (căci mai sunt câţiva exemplari antimaeştri)? Sunt multe arte spirituale; dar este totodată un gol de artă spirituală în lumea modernă care îşi găseşte nu cauza, ci numai expresia în absenţa Maestrului spiritual. Iar dacă acest frig este insuportabil, oare nu ne vom îndrepta paşii către filozofie, către slujirea altei arte sau nu vom căuta un preînceput?

Mie mi se pare că, optând pentru o problematică comună mai multor arte spirituale, optezi implicit pentru filozofie, *dacă* ajungi să recunoşti şi faptul că absenţa Maestrului spiritual nu este fortuită, ci poartă pecetea unui nou adevăr al situaţiei.

Pentru filozofie însă, ai optat deja!

Rămân la această nudă constatare.

7. „Preînceputul de artă spirituală, încă fără nume“ trebuie luat ca o formulare, pentru o dată, *riguroasă*. Nu judeca deci „punctele“ mele aşa cum ai judeca începutul propriu-zis al unei arte spirituale care are nume, structură. S-ar putea să fie la mijloc „fascinaţia formelor fără contur“, cum crezi. Dar, în genere vorbind, o asemenea fascinaţie se poate confunda cu plasarea în mijlocul unui câmp. O nouă structură de câmp spiritual nu trebuie apreciată după vechile mijloace de etalonare. Este minuscula mea şansă, în încercarea de a-mi duce mai

departe gândul. Şi dacă mă refugiez în literatură este fiindcă nu o dată spusa poeţilor sau romancierilor de azi trebuie ascultată ca un mesaj oracular, ce se cere decriptat încă.

Şi încă ceva. Unele dintre aceste puncte, gândite, cum spui, în mod disparat şi în chei diferite, te privesc şi pe tine. Aş crede că toate te privesc. De pildă, imun la suferinţă nu eşti. Maestrul spiritual nu l-ai întâlnit; aşa că îţi eşti propriul tău maestru în opera de artă care – o spun admirativ – este viaţa ta. Cât despre gratitudinea fără adresă precisă, te asigur că o ai uneori şi te împărtăşeşti din dinamica ei, ca atunci când ai jubilaţia muzicii sau a culorii pure. (De altfel, „fără adresă precisă“ nu înseamnă „fără adresă“, şi nu înseamnă nici „fără sursă precisă“.) A te întreba asupra vocaţiei proprii, a-l defini şi pe altul, constituie o platitudine didactică? Foarte bine. Numai că acestei platitudini îi dai curs nu o singură dată. Dar îţi reuşeşte poate prea bine şi prea uşor împlinirea exigenţei, pentru a şti s-o apreciezi! Chiar în scrisoarea ce mi-ai trimis-o (ca şi în alte scrisori peste care am aruncat o privire indiscretă), preocuparea de a-ţi defini net aplecările, pasiunile, vocaţia este evidentă!

Cât despre îndemnul tău, *Lascia la logica…*, ce să spun? Aici este singura dată când rişti să cazi tu însuţi în platitudine. Fiindcă logica a fost privită ca *ars*, şi chiar ca *ars spiritualis*, nu o dată şi nu neapărat fiindcă era afină alchimiei sau fiindcă întârzia pe o pagină din Anselm (pagină asupra căreia întârzie, de alfel, şi Kant, ce trebuie citit şi recitit, măcar din motivul acesta, de mai multe ori!), dar chiar când se încăpăţâna să revină ca într-un ritual asupra orologeriei silogistice. Fiindcă mi-ai arătat că am comis atâtea greşeli de logică, în raţionamentele mele, încât măcar din acest motiv ar trebui să mă reapuc de logică. Fiindcă „maşina gândirii“ trebuie spus aşa cum ai spune „maşina lumii“, deci luând cunoştinţă de colosala scară a demersului logic. Fiindcă lumea tautologiilor logice îţi apare ca abstractul, indiferentul şi vidul spiritual prin excelenţă: numai că, pentru logician, acest vid este structurat, tensionat, este starea de câmp a oricărei gândiri, este vidul cosmic, nu vidul drăguţ din emisferele de Magdeburg. Fiindcă logica studiază lucrul cel mai pasionant din lume şi anume contradicţia, tocmai pentru a îngriji de starea de noncontradicţie. Şi, în sfârşit, fiindcă de multe ori mi-a venit să-ţi spun: adevăratul logician eşti tu între noi doi!

Acestea fiind zise, recitesc scrisoarea ta şi îmi reapare aşa cum e: splendidă şi invulnerabilă.

Îţi mulţumesc deci că mi-ai răspuns. Jumătate din scrisoarea către Gabriel era pentru tine. Reacţia ta polemică, mercurială, nu poate decât să mă bucure prin imprevizibilul ei. Arunci vreascuri noi pe focul discuţiei. Focul arde bine. Privind în el, prin el, fiecare dintre noi vede altceva, se confruntă mai întâi cu propriile lui gânduri. Focul ia

nenumărate întruchipări şi îşi schimbă necontenit contururile. Va fi foarte bine dacă discuţia va intra în prelungirile în care hiperinteligenţa sau cumsecădenia nu înseamnă prea mult în raport cu mişcarea sufletească şi efortul de a stărui pe acelaşi gând, intrând în temeiul lui. Focul daimonic al discuţiei adună, nu desparte.

Am să fac efortul de a-mi înţelege mai bine punctul de vedere şi, dacă este cazul, să-l amendez. Am să fac şi efortul să te înţeleg şi pe tine mai bine. Ştiu că merită să fac acest efort, că el stă în faţa mea încă. Şi că trebuie înfruntate nesfârşite valuri de *opinie*, pentru o picătură de *cunoaştere* şi un atom de *certitudine*.

Cu tot dragul,

Sorel

Andrei Pleşu către Sorin Vieru

Dragă Sorel,

Discuţia noastră ajunge, încet-încet, într-un punct dincolo de care nu mai supravieţuieşte decât prietenia. O prietenie care se poate dispensa de convergenţa opiniilor sau de consensul opţiunilor. O prietenie pură. O spui tu însuţi, în scrisoarea ta, când pomeneşti de „ceva ireductibil în aşteptările, în pariurile noastre“, de „un prag dincolo de care discuţia nu poate înainta“. E proba de foc a oricărei prietenii: să reziste în plină diferenţă, să nu fie o chestie de potriveală, ci una de destin.

Ireductibilitatea noastră nu e lipsită – m-am gândit adesea – de un anumit haz paradoxal. Tu, cu farmecul tău eterat, cu stângăciile tale (uneori neaşteptat de funcţionale), cu felul tău de a atinge – uşor şi exact – orice gând şi orice întâmplare, eşti – cine ar putea-o crede? – un „copil al veacului“. Eşti în mod subtil adaptat spiritului vremii: îl înţelegi, îl creditezi, îl valorifici. Eu, care, dimpotrivă, am un aer jovial şi mercurian, integrat, plin de un aplomb (perdant adesea, e drept) sunt, până la urmă, inactual, vetust chiar, rezistent la nou şi insensibil la futurologie. Tu eşti „descuiat“, disponibil, tolerant. Şi ştii să faci tuturor plăcere cu puterea ta de a justifica şi absorbi *diversul*. E în firea toleranţei tale să culminezi într-o apologie a multiplului. Toleranţa nici nu este, în fond, altceva, decât un cult al multiplicităţii. Dar, ca să fie asta, ea trebuie să fie într-un punct, într-un singur punct, intolerantă: când e vorba de Unu. Pentru tine, Binele e „legiune“, iar răul – un imperiu al Unului. Iată, într-adevăr, ceva ireductibil în „pariurile noastre“! Tu, care poţi accepta atâtea, nu poţi accepta prestigiul Unului…

Dar tocmai acest prestigiu al Unului e semnul sub care se constituie adevărata „artă spirituală“. Există, desigur, „arte“, dar ele nu sunt „spirituale“ decât dacă sunt reflexe aplicative ale uneia singure: există raze, dar numai după ce există un centru iradiant. Poţi ajunge, de

pildă, să deţii „arta tragerii cu arcul“, dar numai după ce, în prealabil, eşti integrat budismului zen. Fără o intuiţie „centrală“, fără un Unu acoperitor, poţi obţine numai performanţe accidentale, „competenţe“ (cum le zici tu) lumeşti. Nu e acelaşi lucru să tragi cu arcul la Clubul „Steaua“ sau într-o mănăstire extrem-orientală. Deosebirea e că, într-un caz, dexteritatea e un exerciţiu în sine, în vreme ce, în celălalt caz, e efectul *secundar* al unei înşurubări în nevăzut, al unui comerţ cu rigorile lui Unu. La fel se deosebesc: postul de dietă, pelerinajul de turism, „făcutul cu ochiul“ din Place Pigalle de simbolismul privirii şi cheful (bruegelian sau sadovenian) de misterul eucharistic. Sunt de acord că o anumită *téchne* e implicată în orice întreprindere omenească, fie ea oricât de profană. Dar nu poate fi vorba de spirit într-un act care nu se desfăşoară conştient sub incidenţa spiritului, adică a lui Unu. Vei accepta, sunt sigur, că în materie de „a mânca“ şi „a bea“, ca şi în materie de „cure de slăbire“ sunt hipercompetent! Ei bine, te asigur că nici una dintre ele – practicată sub inerţia apetiturilor sau ca tehnică terapeutică – nu e „artă spirituală“, chiar dacă e *téchne*. Tu pari a crede că arta spirituală se obţine prin spiritualizarea cotidianului. „De ce nu – spui la un moment dat – o analiză a semnificaţiei celor mai cotidiene şi vitale activităţi?“ De ce nu, într-adevăr? Dar la capătul acestei analize nu vom afla, în cel mai bun caz, decât ceea ce a aflat Mircea Eliade: că tot ce e profan *a fost* cândva sacru. Dar mie mi se pare că nu e sacru decât ceea ce *a rămas* sacru, nu ceea ce s-a risipit în toate, nemaifiind nicăieri. Maladia adiacentă celei pe care ţi-o asumi („conştiinţa absenţei lui Unu“) e *panteismul luminat*. Totul ţi se pare sanctificabil, numai sanctitatea însăşi ţi se pare caducă…

Ai dreptate să spui că problematica mea nu defineşte o artă, ci numai o „intersecţie de arte“. Pentru mine însă, intersecţia aceasta e cea din care decurg toate. Şi iarăşi ai dreptate, o dreptate crudă, care mă loveşte în plin, spunând că – în contradicţie cu „teoria“ mea – îmi amân, la nesfârşit, opţiunea, păstrându-mă „fără contur“. M-aş apăra, poate, spunând că arta spirituală e, prin definiţie, obiectul unei *quête* – Graalul – cu riscul implicit şi acceptat al negăsirii. Eu sunt, prin urmare, ca şi tine, la şes. Dar, la şes fiind, zic: iată muntele! Că, deocamdată, rămân paralizat în faţa lui, e o împrejurare de care voi da, cu siguranţă, socoteală. Tu însă zici: care munte? Muntele tău e lipsit de realitate (sau e „în pierdere de realitate“). Nu există Muntele, ci doar o puzderie de muşuroaie sau de coline, care de care mai frumoase şi mai legitime.

Crezi deci în spiritualizarea cotidianului. În ce mă priveşte, cred în picajul Unului. Arta spirituală nu e o dilatare „semnificativă“ a imediatului, ci e perspectivă plonjantă asupra imediatului, coborâre asupra lui de sus, de foarte sus. Imediatul poate fi *salvat*, dar nu

monumentalizat, potenţat, ca şi cum ar fi singura realitate. Realitatea. Fără picajul de care vorbeam, el, imediatul, e „în pierdere de realitate“.

În pierdere de realitate, dacă nu absent cu totul, e şi Maestrul spiritual, aşa cum bine spui în scrisoarea ta. Dar absenţa lui nu e definitorie pentru el, ci pentru ucenicul aspirant, încă necopt spre a-l întâlni, şi pentru *die dürftigkeit der Zeit*.

Mă tot ispiteşti către filozofie şi mă laşi să înţeleg că, în fapt, am şi decis în favoarea ei. Din punctul meu de vedere, filozofia nu e decât o foarte bună sală de aşteptare. Dar mă mir că tu o poţi prefera, refuzând totuşi Unul. Căci, dacă nu mă înşel, filozofia s-a născut ea însăşi ca sete de unitate şi s-a înălţat la speculativ când, cu Parmenide, a părăsit pluralul fiinţelor pentru singularitatea Fiinţei.

Două ultime lucruri:

1. Către sfârşitul scrisorii tale, faci o simpatică reverenţă literaturii (măcar tu să contrazici ideea fixă a multora, cum că pălţinişenii sunt o trupă de comando antiliterar!): „spusa poeţilor şi romancierilor de azi trebuie ascultată ca un mesaj oracular!“ De acord. Dar spusa poeţilor *de ieri*? Dar a oracolelor propriu-zise, cele de pe vremea lui Socrate? Nu trebuie şi ele ascultate? Dacă *da*, te întreb cum te mai poţi îndoi de prezenţa Unului, care e mesajul lor esenţial? Dacă *nu*, va trebui să-mi explici după ce criterii ai stabilit că „oraculari“ sunt *numai* cei de azi.

2. Logica *a fost* cândva privită – spui tu – ca *ars spiritualis*. Întrebarea e dacă a şi *rămas* astfel. Dacă nu cumva avem de-a face cu obârşia nobilă a unui descendent rebutat. Se ocupă logica, într-adevăr, de „lucrul cel mai pasionant din lume: contradicţia“, sau numai de *forma* lui?

Iar când mă întrebi: „Maestru în care artă?“, te întreb şi eu, îndărătnic: „Logician al cărui adevăr?“ Căci îmi pare, uneori, diletant cum sunt, că logica de azi e o simplă *euforie a instrumentarului*, o logică fără Logos, cum şi psihologia de azi e o psihologie fără *psyché* (a spus-o Jung), iar filozofia – o filozofie fără înţelepciune.

Cam aici s-ar opri vorbele care ne despart. Vom intra în tăcerea care ne uneşte. Iar dacă „focul daimonic“ al discuţiei se va reaprinde cândva, contează pe mine: strâng, de pe acum, vreascuri şi mă bucur, anticipativ, de blânda noastră piromanie.

Cu toată dragostea,

Andrei

Sorin Vieru către Andrei Pleşu

Dragă Andrei,

Vine într-adevăr clipa când rămânem singuri, consolidaţi prin dialog în propriile noastre opţiuni (sau preopţiuni) şi când realitatea monologurilor paralele ia locul unei prezenţe, autentică şi ea, dar mai

firavă, a dialogului. Provizoratul discuţiei n-o împiedică să fie un moment necesar în economia gândirii; ne mai rămâne de altfel şi promisiunea unei reaprinderi a jarului potolit. Dar acum e ceasul bunei rămâneri în singurătate. Oricum, gândurile pe care le luăm cu noi vor mai putea cunoaşte şi ele – cine ştie! – *eine wiederholte Pubertät*…

Convin cu toată seriozitatea şi fără pic de condescendenţă că dreptatea pur formală pentru care am „militat“ în cursul discuţiei noastre reprezintă, o dată obţinută, puţin lucru. Îmi pot îngropa în pământ talantul acesta fără iluzia că, pus în circulaţie, ar fi fructificat cine ştie cât. Multitudinea şi tendinţa spre proliferare a artelor de tot felul, începând cu cele manuale şi cu toate *savoir-faire*-urile, sunt, de bună seamă, o evidenţă. *Posibilitatea* abstractă, promisiunea de spiritualizare a oricărei arte e o altă evidenţă (în măsura în care posibilităţile pot fi evidente, precum, uneori, realităţile). De aici şi până la a pune pe acelaşi plan arta culinară, să spunem, cu arta transmutării elementelor e un abis. Pornirea egalizatoare, în măsura în care i-am dat curs, ţine de logica polemicii, de tendinţa jucăuşă de a arunca vreascuri pe foc.

Dacă arunc o privire în trecut, sunt obligat să constat, la rece, că posibilităţile de spiritualizare ale diferitelor arte s-au realizat în mod inegal. Uneori, nu s-au realizat deloc; prea adesea – şi aici e tragedia! – ele s-au instituit în tehnici de despiritualizare. Judecând la rece în continuare, chestionând viitorul, trebuie să mă tem că tendinţa cotropitoare a tehnicii moderne, a lumii de care ea este legată, tendinţa de a acapara, disloca şi extermina, de a despiritualiza artele tradiţionale, nu va conteni. Şi totuşi, prelungind istoria într-o (aproape-)utopie, hai să credem împreună că, la un moment dat, tendinţa se va inversa, iar nevoia de a da nume, sens major, spirit oricărei acţiuni umane, făcând astfel din ea o veritabilă artă spirituală, se va activa imens. Dacă aceasta înseamnă reintrarea în ordine şi integrarea în ordinea preexistentă a Universului, cum crezi tu, sau înseamnă, dimpotrivă, cum înclin să cred, o *instauratio*, o transmutare cu de la sine vrere a omului faustic, demiurgic, în omul taumaturg, în bunul taumaturg – rămâne de văzut. Nu spun „rămâne de discutat“, „rămâne de căutat împreună“, întrucât tocmai aici trece linia de despărţire. Aici este zona, roza vânturilor, răspântia. De aici încolo rămâne fiecare singur, într-o bună despărţire de celălalt. Dar nu de tot singur, întrucât amândoi împărtăşim aceeaşi aversiune faţă de *indiferenţă*. Şi tocmai de aceea, la fel ca tine, cred că singurătăţile noastre vor avea în continuare ce să-şi spună una alteia.

Cu dragoste,
Sorel

Note

234. Prilejul acestui schimb de scrisori a fost textul redactat de noi în 1983 şi apărut în revista *Ateneu*, în mai 1985, cu titlul „Între filozofie şi înţelepciune. Însemnări despre Constantin Noica“ (vezi, în acest volum, pp. 189–196). Sorin Vieru l-a citit în manuscris şi s-a referit la el într-o scrisoare către Gabriel Liiceanu, din 25 septembrie 1984, tipărită în volumul *Epistolar* (Editura „Cartea Românească“, Bucureşti, 1987), la pp. 229–235 (cf. ediţia Humanitas, pp. 317–323). Pentru confortul cititorului, reproducem în cele ce urmează acest pasaj din *Epistolar*, indispensabil pentru înţelegerea scrisorilor de mai jos (A.P.).

235. Este vorba despre articolul „Între filozofie şi înţelepciune. Însemnări despre Constantin Noica“, reprodus în acest volum la pp. 189–196.

236. Vezi prima parte a scrisorii lui S.Vieru, în *Epistolar*, p. 230.

Idiomuri cereşti

Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximităţii

A. Diversiunea „departelui“

I. Obnubilarea simţului pentru proximitate

În programul oricărei vieţi omeneşti, intervine, la un moment dat, tema *reperului optim, dar inaccesibil*. Totul se organizează în jurul unei ţinte supreme, în jurul unei *depărtări* faţă de care realităţile curente, palpabile, apar diminuate. E un soi de *diversiune* a „departelui“, care ne determină să trăim cu privirea fixată pe linia orizontului. *Acolo*, la orizont, e lumea aspiraţiilor, a idealurilor, a scopurilor. Într-acolo se orientează toate speranţele noastre, acolo prind corp exigenţele noastre cele mai severe. La orizont sau – dacă privim în sus – la zenit e *spaţiul privilegiat al absolutului*: spaţiul lui Dumnezeu. Fără acest reper, situat la limita ultimă a depărtării, realul îşi pierde sensul, iar efortul nostru existenţial îşi pierde motivaţiile. S-ar spune că una dintre consecinţele păcatului originar e incapacitatea speciei umane de a-şi reprezenta registrul valorilor altundeva decât în lumea boreală a unui „acolo“ de neatins. Omul căzut îşi trăieşte inevitabil căderea ca *îndepărtare*: el se simte catapultat la antipodul dorinţelor sale şi îşi administrează viaţa sub presiunea unui neobosit zel recuperator. Până şi cel mai umil dintre oameni visează un „acolo“ pe măsura sa, un proiect, un orizont al împlinirii devenit obiectul unui asediu neîntrerupt. Există un „acolo“ al credinţei: Ierusalimul ceresc; un „acolo“ al cunoaşterii: adevărul absolut; un „acolo“ al vieţii zilnice: fericirea. Fără aceste chipuri ale departelui, fără atracţia halucinatorie pe care o exercită asupra noastră aceste „puncte de fugă“ ale lumii, ne-am pierde „însufleţirea“, am aluneca într-un regn inferior. „Departele“ e materia primă a tuturor utopiilor, dar e şi intuiţia cea mai la îndemână a transcendenţei. *Acolo* se preschimbă, pe nesimţite, în *dincolo*. Pe scurt, nu se poate nega rostul stimulator, provocarea benefică pe care acest „acolo“ le implică. Dacă totuşi vorbim de o *diversiune* a departelui e pentru că departele poate pustii, uneori, *intervalul* care ne desparte de el. Absorbiţi de ţintă, tutelaţi de prestigiul şi de seducţia departelui, sfârşim prin a nu mai pricepe lucrurile care ne sunt *aproape*. Aproapele ne devine străin.

Obnubilarea simţului pentru proximitate este corelativul morbid al oricărei metafizici „zenitale“. Contempli „departele“ legii morale şi nu te poţi adapta la „aproapele“ unei împrejurări date. Te mişti în cerul abstract al conceptului (care e „departele“, zenitul logic al gândirii) şi pierzi substanţa realului. Cultivi sublimul sau abisalul şi ratezi întâlnirea cu imediatul. Produci metafore şi nu mai poţi emite simple enunţuri. Într-un cuvânt, poţi adopta fără ezitare traiectoria saltului,

dar pierzi firescul mersului la pas.

II. Blocajul în dihotomii

Un simptom caracteristic al acestei *crize a proximităţii* – care este, în acelaşi timp, o *criză a intervalului* – e *blocajul spiritului în dihotomii*. Cine nu gândeşte „din aproape în aproape“ sfârşeşte prin instituirea unor *polarităţi* care destramă spaţiile intermediare. Între cei doi termeni ai polarităţii nu mai există un „câmp“ semnificativ, un univers de tranzit. Etica se blochează în „bine şi rău“, logica se blochează în „adevărat şi fals“, credinţa se blochează în „om păcătos–Dumnezeu ascuns“ ş.a.m.d. Asupra întregii gândiri europene planează, de aceea, riscul unei monotonii ritmice ucigătoare: obiect–subiect, materie–spirit, imanent–transcendent, real–ideal, un fel de tic-tac exasperant, o cadenţă soporifică, atotnivelatoare. Deprinderea de a funcţiona strict în doi timpi, cu alte cuvinte dualismul latent al schemelor noastre mentale, încurajează un tip de reducţionism care compromite nu doar imaginea noastră despre lume (sărăcind, între altele, aportul pe care *imaginaţia* îl are în alcătuirea acestei „imagini“), ci şi mobilitatea noastră pragmatică. Gândim tot mai abstract şi acţionăm tot mai mecanic. Un spontan *instinct polarizant* modelează în mod constant (şi subversiv!) performanţa noastră cognitivă, socială, politică: vorbim de exploataţi şi exploatatori, comunism şi capitalism, stânga şi dreapta, „Ossies“ şi „Wessies“ etc. Nu scăpăm în nici un domeniu de această nefastă, anchilozantă epidemie a binoamelor…

Criza proximităţii are, asupra spiritului, un efect paralizant. Dihotomiile încremenesc în *antinomii*. Mişcarea vie a gândirii sucombă în idolatrie. Departele monumentalizat te ţintuieşte locului, te împietreşte în exaltarea ta. Stai faţă în faţă cu el, *separat* de el printr-un spaţiu vid care exclude orice parcurgere. Proximitatea este tocmai începutul parcurgerii, convertirea vidului în *interval dinamic*, în *drum*. Proximitatea nu e opusul departelui: e primul pas, pasul decisiv, către el. Absolutul încetează să mai fie utopic dacă transformăm distanţa care ne separă de el într-o *înlănţuire* de *proximităţi*. Ceea ce e aproape de noi e mai aproape de absolut decât noi; pentru că *aproapele* nostru e extensia identităţii noastre, e sinele nostru lărgit. Sinele lărgit, sinele în expansiune, *sinele care se revarsă asupra proximităţii sale* e singurul, adevăratul partener al absolutului. Absolutul, la rândul lui, trebuie să iasă din umbra depărtării sale pentru a se manifesta ca *vecinătate* posibilă a omului, ca proximitate.

Pentru a ieşi din schematismul dihotomiilor, pentru a umple *intervalul* dintre ele şi pentru a depăşi criza proximităţii rezultată din fascinaţia idolatră a departelui, se pot imagina – şi s-au imaginat – mai multe soluţii: una dintre ele face substanţa *angelologiei*.

III. Îngerii şi proximitatea lui Dumnezeu

Îngerii au această calitate puţin obişnuită de a fi *simultan aproape de Dumnezeu şi aproape de om*. Mai întâi, aproape de Dumnezeu: îngerii constituie, prin excelenţă, *anturajul* divin, „curtea“ cerească, aşa cum apare ea în spectaculoasa viziune din primul capitol al lui Ezechiel. Îngerii sunt suportul „tronului“ dumnezeiesc, „dregătorii“ instituţiei supreme. Ei sunt cei care întreţin cultul Creatorului: slujesc şi laudă, organizaţi în „coruri“ preoţeşti. Tot ei sunt „oştirile“ lui Dumnezeu (Iehova este „Domnul oştirilor“, căpetenia lor) şi mesagerii lui Dumnezeu. Mulţimea îngerilor e singură capabilă să populeze singurătatea lui Dumnezeu, dizolvând opacitatea lui *Deus absconditus* într-o multiplă teofanie. E ceea ce Henry Corbin numeşte *paradoxul monoteismului*. Fără angelologie, monoteismul „piere într-un triumf iluzoriu“; el cade fie în agnosticism (ca *Ens supremum*, Dumnezeu e inaccesibil), fie în antropomorfism şi alegorie (Dumnezeu e încărcat cu Nume şi Atribute care atenuează misterul transcendenţei sale).

Numai lumea îngerilor îngăduie lui Dumnezeu *să se exprime* rămânând *inefabil*. Îngerii sunt *limbajul* lui Dumnezeu, „vocile armoniei Sale, veşnic zămislitoare“ – cum spune Böhme în *Mysterium Magnum*. Ca simboluri ale proximităţii divine, îngerii sunt „mediul“ privilegiat al revelaţiei, „instrumentele“ manifestării divine. „Lucrarea lor este modelarea semeaţă a energiilor şi formelor dumnezeieşti“ – observă tot Böhme, în *De tribus principiis*. Îngerii stau aproape de Dumnezeu şi pentru că sunt singurele fiinţe create care suportă apropierea lui Dumnezeu. „Faţa mea însă nu vei putea s-o vezi că nu poate vedea omul faţa mea şi să trăiască“ (*Exod* 33, 20). Dar îngerii *văd* faţa lui Dumnezeu. Ei sunt, într-un anumit sens, „faţa“ lui Dumnezeu, ecranul protector prin care Dumnezeu se arată creaturilor sale. În *Isaia* 63, 9 se vorbeşte despre „îngerul care este înaintea feţei Domnului“. Schelling dedică – în *Vârstele lumii* şi apoi în *Divinităţile din Samothrace* – câteva pagini esenţiale acestui „înger al Feţei“, vestitor şi hermeneut (*angelus interpres*) al lui Iehova. E îngerul căruia gnosticii, comentariile rabbinice, dar şi christologia primelor veacuri creştine îi dau felurite nume (Metatron, Anaphiel, Michael), identificându-l, uneori, cu Isus Cristos (Christos Angelos). Angelologia avicenniană aminteşte şi ea de un „înger al Feţei celui sacrosanct“ care e totuna cu arhanghelul Michael. Dar dincolo de nume, apare mereu în speculaţia angelologică tema unei prezenţe *imediat învecinate* Prezenţei supreme. Această „imediată vecinătate“ e destinul oricărei prezenţe angelice. Îngerul pluteşte în „atmosfera“ lui Dumnezeu (sau, cum spune undeva Jacques Lacan, *il nage dans le signifiant suprême*).

IV. Îngerii şi proximitatea omului

Dar îngerul e şi „imediata vecinătate“ a omului. El e „prietenul său ceresc“, pedagogul său neobosit, ghidul şi protectorul său. „Îngerul păzitor“ se străduieşte să contrabalanseze, prin „inducţia“ sa discretă, „seducţia“ brutală a demonului (termenii, în această accepţiune, aparţin lui Claudel). Îngerul ne stă alături în încercările de după moarte şi e avocatul nostru la Judecata de Apoi. El e „modelul“ nostru spiritual, conştiinţa noastră mai bună. Înainte de a deveni o *imitatio Christi*, viaţa omului desăvârşit începe prin a fi o *vita angelica*, o *imitatio angeli*. Faţă de cerul îndepărtat al lui Dumnezeu, cerul îngerului ne apare ca un cer la îndemână, ca o *înălţime încurajator accesibilă*. Lumea îngerească e „plafonul“ umanităţii, genul ei proxim. Omul are intuiţia îngerului ori de câte ori – în întreprinderile sale – se simte asistat, sprijinit, „inspirat“. Îngerii relativizează singurătatea omului tot astfel cum relativizează singurătatea lui Dumnezeu. Ei sunt, prin definiţie, *cei care însoţesc*, cei care ne sunt aproape. Aşa stând lucrurile, spiritul textului biblic – dacă nu litera lui – ne îngăduie să credem că faimosul „Iubeşte pe aproapele tău“ poate însemna mai mult decât „iubeşte-l pe omul de lângă tine“. Îngerul e şi el „aproapele“ nostru: nu aproapele de-alături, ci aproapele de sus. „Iubeşte-ţi aproapele“ e, din unghiul angelologiei, un îndemn de a-ţi iubi îngerul, de a adânci misterul proximităţii sale până când ea se contopeşte cu proximitatea lui Dumnezeu.

V. O soluţie la criza intervalului: îngerii şi spaţiile intermediare

Angelologia soluţionează însă, odată cu criza proximităţii, şi *criza intervalului*. Îngerii convertesc abisul dintre Dumnezeu şi om într-un spaţiu al *comunicării*. Ei dau consistenţă şi viaţă acestui spaţiu, transmiţând omului semnele lui Dumnezeu şi lui Dumnezeu rugăciunile omului. Cuvântul grecesc *angelos*, ca şi cel ebraic *malakh*, ca şi cel arab *malak* sau persan *fereshteh* înseamnă „mesager“. Înainte de a se defini prin *esenţa* sa, îngerul se defineşte, aşadar, prin *funcţia* sa (*angelus enim officii nomen est, non naturae* – spune Augustin). Iar funcţia îngerului e tocmai aceea de a acoperi neîncetat, printr-o dublă mişcare, intervalul dintre pământ şi cer. E viziunea vechi-testamentară a scării lui Iacob (*Geneza* 28, 12): „Şi a visat că parcă era o scară sprijinită pe pământ, iar cu vârful atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea.“ „Traficul“ acesta intens pe care îngerii – ca fiinţe intermediare – îl întreţin între centrul demiurgic al lumii şi sferele concentrice ale universului creat e de natură să spulbere confruntarea statică a extremelor, asigurând, pe de o parte, posibilitatea ascensiunii unitive a omului către Dumnezeu şi,

pe de alta, posibilitatea coborârii lui Dumnezeu – prin revelaţie – către om. Soluţia Întrupării, a Dumnezeului devenit om nu e decât varianta eroică, excepţională a aceleiaşi „proceduri“. Luând – în Isus Cristos – chip omenesc, Dumnezeu anulează depărtarea dintre El şi creatura sa printr-o decizie masivă, irepetabilă, pe măsura gravităţii păcatului omenesc. Dar „viaţa *cotidiană*“ a îngerilor – urcuşul şi coborâşul lor pe scara lui Iacob – e un fel de a anticipa *evenimentul* Întrupării, un fel de a-l pregăti şi de a-l menţine, în mod constant, „în act“.

Legitimitatea şi necesitatea ontologică a fiinţelor intermediare sunt însă departe de a fi intuiţii strict creştine. Fragmente esenţiale din Platon – ca să luăm doar un exemplu celebru – o ilustrează fără echivoc. În *Symposion* (202 e), se vorbeşte despre „un registru al spiritului“ (*to daimónion*), aflat între (*metaxý*) divin şi ceea ce este muritor. Rolul acestui registru intermediar este „să desluşească şi să poarte cele ale oamenilor către zei şi cele ale zeilor către oameni; rugăciuni şi jertfe de jos, porunci şi răsplăţi de sus“.

VI. O „sociologie“ a cerului

Caracteristice pentru tipul de spaţiu în care se desfăşoară „activitatea“ îngerilor sunt *diferenţierea* şi *ierarhia*. Intervalul dintre Dumnezeu şi om nu e nici vid, nici omogen, nici schematic. Angelologia poate fi, în bună măsură, o *sociologie a cerului*. Cetele îngereşti se împart după rang şi capacităţi. Avem de-a face cu o adevărată „diviziune a muncii“, potrivit căreia unora le revine controlul individului uman, altora controlul popoarelor, al marilor comunităţi sau al unor epoci întregi. Există, între îngeri, spirite ale locului şi spirite ale timpului, spirite ale elementelor – aer, pământ, foc, apă –, ale corpurilor cereşti (uneori, apare tendinţa identificării ierarhiilor angelice cu sferele planetare) sau ale fenomenelor meteorologice (ploaie, vânt, nori etc.). Există îngeri ai mării, ai vieţii, ai morţii, ai milei, ai iertării, ai pedepsei, ai păcii. În mediile iudaismului târziu, faptul că „tot ce există şi se întâmplă în natură îşi are îngerul său“ trece drept un adevăr de la sine înţeles. El va fi preluat şi de Părinţii Bisericii şi de teologia scolastică, ca un ecou al acelui „totul e plin de zei“ al milesienilor. Un gânditor din ambianţa shi'ită a secolului al XIX-lea (shaykh-ul Hajj Mohammad Karīm-Khúān Kermāni) socoteşte că îngerul e „realitatea esenţială a oricărui existent aflat în plenitudinea existenţei sale“. În consecinţă, putem vorbi de îngerul unui peisaj, al unei opere de artă, al unei simfonii etc. Aşadar, *maximă diferenţiere*, o diferenţiere echivalentă – la nivelul lumilor subtile – cu diferenţierea lumii sensibile. Dar nu numai diferenţiere, spuneam, ci şi ierarhie. Îngerii sunt organizaţi după un principiu al subordonării stricte, în funcţie de gradul de apropiere sau depărtare de Dumnezeu. Universal acceptată e ierarhia de nouă trepte a lui

Dionysie Areopagitul (sfârşitul secolului al V-lea), începând cu cetele cele mai înalte ale Serafimilor, Heruvimilor şi Tronurilor, continuând cu cetele mijlocii ale Domniilor, Virtuţilor şi Puterilor şi terminând cu ceata cea mai apropiată de om: Începători, Arhangheli şi Îngeri (îngerii propriu-zişi). Ierarhiile cereşti care împrumută, uneori, stilul ierarhiei curţilor imperiale sunt, oricum, modelul ierarhiilor ecleziastice. Nu lipseşte o anumită nuanţă „parlamentară" a lumii angelice. Mari autori patristici (Clement din Alexandria, de pildă, sau Origen) – continuând tradiţii iudaice şi greceşti – vorbesc despre îngeri „de dreapta" şi îngeri „de stânga", administrând, în mod adecvat, sufletele celor defuncţi. Îngerii „de dreapta" se ocupă de sufletele celor care au apucat să se căiască, îngerii „de stânga" se ocupă de păcătoşii irecuperabili.

VII. Angelologie şi metodologie: îngerii, treptele lumii şi treptele cunoaşterii

Structura ierarhică a oştirilor îngereşti implică structura ierarhică a intervalului pe care ele îl populează. Există, cu alte cuvinte, o *ontologie a intervalului*, o „gradaţie" a lui, pe care imaginea *scării* din viziunea lui Iacob o sugerează în chip nemijlocit. Între Dumnezeu şi om, există *trepte*, „ceruri", „densităţi" ontologice diferite, după cum între om şi materia anorganică există regnuri intermediare. Regnurile superioare omului sunt corespondentul simetric al regnurilor care îi sunt inferioare: la câte „pământuri", atâtea „ceruri". Suntem confruntaţi cu o geometrie asemănătoare aceleia a *ziqqurat*-ului mesopotamian, probabil cea dintâi reprezentare plastică a lumilor supraterestre, un fel de replică anticipativă, tridimensională, a scării lui Iacob.

Ontologia intervalului odată constituită, este inevitabil să vedem născându-se *tehnici ale parcurgerii* lui, tehnici de *a fragmenta* distanţa, transformând-o, cum am spus-o la început, într-o „înlănţuire de proximităţi". Or, îngerii nu fac altceva decât *să divizeze* depărtarea care ne separă de absolut, să reducă depărtarea aceasta la o suită de segmente plauzibile. Îngerii sunt filtrele cunoaşterii mistice. Ei conduc, „din aproape în aproape", spre intuiţia „departelui divin", ei sunt calea spre tronul dumnezeiesc, *metoda* oricărei teognoze. Angelologia, ca disciplină a treptelor existente între inteligenţa omului creat şi adevărul Creatorului său, e o *metodologie*, poate chiar forma arhetipală a metodologiei. Ea stabileşte *etapele* unui drum şi recomandă ghidajul unor fiinţe intermediare, care controlează *pragurile* dintre etape. Lui Descartes nu-i rămâne decât să secularizeze „metoda" pe care angelologia o presupune, aşezând scara lui Iacob pe orizontală; tema treptelor, a proximităţilor succesive rămâne însă fundamentală: cel de-al treilea dintre cele patru principii pe care şi le propune, ca regulă, Descartes sună astfel: *conduire par ordre mes*

pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés (*s.m.*–A.P.), *jusqu'à la connaissance des plus composés*. Cum vedem, Descartes încă vorbeşte de „urcuş" (*monter peu à peu*). În realitate, cercetarea lui şi a ştiinţelor care îi sunt îndatorate e tot mai insistent legată de categoria – tipic carteziană – a „întinderii" (*étendue*). Angelologia *urcă* spre obiectul cunoaşterii sale. Descartes *avansează* spre el. Şi, în acest tenace *progres* mental, el nu mai are nevoie de îngeri. Simpli hibrizi, entităţi arbitrare alcătuite din elemente împrumutate lui Dumnezeu şi elemente împrumutate omului, îngerii trec, pentru Descartes şi pentru lumea modernă, în categoria *imaginarului*. Începe ofensiva dihotomiilor. Un lucru e sau real, sau ireal. Imaginarul e ireal. Prin urmare, îngerii nu există, iar Dumnezeu e din nou exilat în teritoriul nebulos, inabordabil, al maximei depărtări.

VIII. O soluţie la criza dihotomiilor: modulaţiile existentului

Într-adevăr, dacă lucrurile sunt *sau* reale, *sau* ireale, dacă o propoziţie e *sau* adevărată, *sau* falsă, dacă ne mişcăm doar între binoame (concret–abstract, cunoaştere senzorială–cunoaştere intelectuală, „Dumnezeu – cer–eternitate" pe de o parte, „om–pământ–perisabilitate" pe de alta), atunci îngerii nu există. Îngerii sunt, prin natura lor, un *al treilea termen*, termenul *mediu*. Iar când unul dintre ei a refuzat să-şi asume acest destin specific, când Lucifer a vrut să iasă din condiţia intervalului pentru a se instala la limita lui superioară, în locul rezervat lui Dumnezeu, întregul univers angelic s-a fisurat. Când nu se mai percepe pe sine ca interval, ca punte între două depărtări, îngerul devine demon. Cu alte cuvinte, deriva luciferică prin excelenţă este *instinctul polarizant*, „demonia" binoamelor. Îngerii încep să se reanime abia când demonia aceasta se estompează, când intră în discuţie „gradele" de adevăr cuprinse între adevărat şi fals, „gradele" de realitate cuprinse între real şi ireal, „gradele" diverse de consistenţă cuprinse între corporalitate şi spiritualitate. Ne apropiem de teritoriul îngerilor ori de câte ori vorbim de *modulaţiile existentului*: de posibil, de virtual, de existenţe „intensive", de „supraexistenţe", de existenţe indirecte, implicite, onirice etc. Ne apropiem de teritoriul îngerilor când vorbim de logica polivalentă, de facultăţi de cunoaştere distincte şi de simţuri şi de intelect, de evenimente care nu ţin nici de „mit", nici de „istorie", şi rămân totuşi evenimente (experienţele vizionare, de pildă).

IX. Îngerii, sufletul şi alcătuirea tripartită a omului

Angelologia nu se poate adapta decât unui model ontologic şi

antropologic de tipul triadei. Ca disciplină a intervalului, ea se adresează „intervalului“ din om, adică nivelului său *animic*, aşezat între corp şi spirit. Sufletul omenesc este un înger latent (vezi imaginea sufletului-pasăre în lumea antică). El se poate „activa“ ca entitate angelică deplină, în măsura în care dezamorsează cealaltă „latenţă“ a sa: latenţa demonică. Trecerea de la angelicitate potenţială la angelicitate reală e conţinutul însuşi al efortului ascetic, la capătul căruia călugărul se integrează în metabolismul vieţii îngereşti (*bíos angelikós*) şi devine, prin aceasta, *isángelos* „asemenea îngerilor“. Dar, în efortul său, sufletul nu e singur dinaintea propriilor sale determinări. El e asistat de „dublul său ceresc“, de expresia perfectă a naturii sale, un fel de *alter ego* sublim, care îi slujeşte drept reper şi colaborator. În consecinţă, viaţa noastră interioară e o *con-vieţuire*, existenţa noastră sufletească e o co-existenţă, un neîncetat dialog între sufletul nostru pământesc şi „perechea“ sa angelică. Luată în serios, angelologia ar putea adăuga psihologiei „abisale“, care valorifică mereu subterane, straturi nocturne şi, uneori, impersonale ale organismului nostru psihic, o *fenomenologie a înălţimilor*, atentă la zona „luminoasă“, auroralã, pronunţat personalizată a sufletului. Studiul „rădăcinilor“ conştiinţei s-ar completa astfel cu o evaluare a „nimbului“ ei. O veritabilă „psihologie a înălţimilor“ s-ar interesa nu numai de *ceea ce ne motivează*, ci şi de *ceea ce ne inspiră*. A privi cu scepticism o asemenea perspectivă nu mi se pare o probă de raţionalitate, în orice caz nu înainte ca cercetătorul (sceptic sau nu) să fi parcurs măcar două-trei tratate de angelologie.

Pentru a ilustra relaţia subtilă a sufletului cu „tutorele“ său suprasensibil, cu „Natura sa Perfectă“, vom recurge la trei citate dintr-un text hermetic al ambianţei gnostico-iraniene. E vorba de *Ghāyat-al-Hakīm* („Scopul Înţeleptului“), scris, probabil, în secolul al VIII-lea şi cunoscut, în traducere latină, sub titlul *Picatrix* (deformare a numelui lui Hippocrates). Textul reia mai multe pagini dintr-o lucrare pseudo-aristotelică, pretinzând a cuprinde sfaturile lui Aristotel către Alexandru cel Mare. Atragem atenţia că, în citatele pe care le-am ales, „Natura Perfectă“ e în strânsă relaţie cu Hermes-zeul înaripat, asimilat în unele scrieri gnostice cu Arhanghelul Michael.

Primul citat: „Înţeleptul Socrate pare să fi spus: Natura Perfectă e numită Soarele Filozofului, rădăcina sa, vlăstarul său. L-am întrebat pe Hermes: cum poţi ajunge să cunoşti Înţelepciunea? Hermes a răspuns: prin Natura Perfectă. L-am întrebat: care e rădăcina Înţelepciunii? A răspuns: Natura Perfectă. L-am întrebat: care e cheia Înţelepciunii? A răspuns: Natura Perfectă. Atunci l-am întrebat: dar ce e Natura Perfectă? A răspuns: e Îngerul, entitatea cerească a filozofului, cea care îi însoţeşte steaua, care îl guvernează, îi deschide zăvoarele Înţelepciunii, îl învaţă lucrurile greu de învăţat, îi arată – şi în somn,

şi în stare de veghe – ce este drept şi care sunt cheile tuturor uşilor.“

Relaţia sufletului cu „Natura Perfectă“ devine o relaţie liturgică, alcătuind deci substanţa unui cult. Iată – într-un al doilea citat – una dintre rugăciunile acestui cult, adresându-se ipostazelor îngereşti ale Naturii Perfecte: „Vă chem pe toţi, o, Îngeri puternici, sublimi, netrupeşti, voi care sunteţi Înţelepciunea Înţelepţilor, agerimea celor pătrunzători, ştiinţa ştiutorilor. Împliniţi-mă, arătaţi-vă mie, apropiaţi-mă de rangul vostru, călăuziţi-mă prin înţelepciunea voastră, apăraţi-mă prin puterea voastră. Învăţaţi-mă să înţeleg ceea ce nu înţeleg, să ştiu ce nu ştiu, să văd ceea ce nu văd. Îndepărtaţi de la mine ponoasele necunoaşterii, uitarea şi împietrirea inimii, aşa încât să fiu asemenea vechilor Înţelepţi, în inima cărora înţelepciunea, perspicacitatea, vigilenţa, discernământul şi înţelegerea şi-au făcut lăcaş. La fel şi voi, aşezaţi-vă în lăcaşul inimii mele şi nu vă mai despărţiţi de mine niciodată.“

Într-un al treilea fragment, invocaţia către Natura Perfectă e transferată asupra lui Hermes însuşi, care îi preia atributele şi prestigiul: „Eşti atât de ascuns, încât nimeni nu-ţi cunoaşte cu adevărat natura şi eşti atât de subtil, încât nu poţi fi definit prin nici o calitate particulară; căci eşti masculin cu masculinitatea şi eşti feminin cu feminitatea; la lumina zilei împrumuţi firea zilei, şi în umbra nopţii împrumuţi firea nopţii; le întreci pe toate în chiar firea lor şi te faci asemeni lor în modul lor de a fi…“

Capacitatea Naturii Perfecte, a Îngerului *de a se plia* – în mod intim – pe structura specifică a partenerului său e misterul însuşi al firii angelice. „Adaptarea“ îngerului la sufletul terestru pe care îl însoţeşte merge până la identificare; destinul celor doi se confundă. E, de aceea, inevitabil ca, de îndată ce problematica sufletului păleşte sau degenerează, problematica angelologiei să pălească de asemenea. Or, sufletul, cu tot cortegiul de facultăţi intermediare pe care el le presupune (afectivitate, intuiţie, imaginaţie etc.) apare, în *Weltanschauung*-ul Europei moderne, ca o instanţă discreditată; el e fie uitat (până într-atât, încât Carl Gustav Jung a putut declara că psihologia modernă e „*o psihologie fără* psyché“), fie asimilat unui sentimentalism vag, situat undeva între emotivitate romantică şi derapaj halucinatoriu. Instinctul polarizant, obsesia simplificărilor binare au sfârşit prin a pune între paranteze existenţa sufletului. Această „resistematizare“ a modelului antropologic tradiţional s-a petrecut în chiar teritoriul teologiei creştine *oficiale*, căpătând demnitate conciliară. Cum ştim, în perioada apostolică se vorbea despre *tripartiţia* omului. Părea de la sine înţeles – şi fiecare putea experimenta acest subînţeles printr-o minimă introspecţie – că suntem construiţi din trei elemente net diferenţiate: corp, suflet, spirit (sau voinţă, afect, inteligenţă). Epistolele pauline încă păstrează, ca

valabilă, această imagine trihotomică ce este, de altfel, într-o perfectă coerenţă cu gândirea trinitară a dogmaticii creştine. Creat „după chipul şi asemănarea“ unui Dumnezeu treimic, omul nu putea fi, la rândul lui, decât treimic. Şi totuşi, binomul a învins. În definitiv, e mai simplu să spui („claritatea didactică“ e curent invocată pentru a eluda nuanţele), e deci mai simplu să spui că „reţeta“ umană e binară: o parte vizibilă (corpul) şi o parte nevăzută (în care sufletul şi spiritul sunt contopite într-o unitate indistinctă), decât să întârzii în varianta trihotomică. O astfel de „simplificare“ a fost proclamată ca „obligatorie“ de al doilea Conciliu de la Constantinopol (869A.D.). Începând cu această dată, omul e gândit – în perimetrul creştin cel puţin – ca un agregat de componente diametral opuse, între care nu mai există nici o funcţie echilibrantă. Şi tot astfel cum sufletul se resoarbe în spirit, lăsând gol intervalul în care se mişca îndeobşte, îngerii par a se resorbi în omogenitatea divinului, lăsând nefolosită scara lui Iacob. Dinamica scării lui Iacob se ocultează dacă energia cognitivă a sufletului se stinge. Căci facultatea care mijloceşte, în mod normal, accesul nostru către ierarhiile cereşti este o facultate a sufletului: *imaginaţia*. Numele ei este însă expus – ca şi „sufletul“ – unor vechi şi persistente confuzii semantice, pe care nu putem spera să le clarificăm acum. Ne vom mulţumi cu câteva, strict necesare, precizări.

C. Topografia lumilor îngereşti

X. Facultatea perceperii îngerilor: ***imaginatio vera***

De la Platon la Sartre, dispunem de o foarte ramificată *analitică a imaginaţiei*, care însă, în loc să consolideze contururile termenului, le-a relativizat. Imaginaţia a apărut când ca simplă „fantezie“, opusă raţiunii şi bunului-simţ (Descartes), când ca o oarecare capacitate combinatorie, fără putere creatoare (Diderot), când, dimpotrivă, ca o veritabilă „regină a facultăţilor“ (Baudelaire). S-a înţeles însă, încă de timpuriu, că există o formă degradată a imaginaţiei, imaginaţia care inventează formaţiuni arbitrare, „fantasmagorii“, „capricii“, şi o formă nobilă a imaginaţiei, imaginaţia producătoare de lumi consistente, cvasiautonome, imaginaţia care sesizează şi descrie *aspectul „imagine“* al realului, zona lui de virtualitate. Voltaire deosebea *l'imagination passive*, înţeleasă ca pură închipuire, de o *imagination active*, creatoare. E faimoasă distincţia lui Coleridge între înşelătoarea *fancy* şi legitima *imagination*. În mediul bizantin, datorăm lui Grigorie Palama († 1359) o suită de reflecţii plină de consecinţe pentru estetica „imaginii“. El opune unei imaginaţii de tip „omenesc“, legată de conformitatea sufletului cu trupul (şi deci determinată fiziologic), o specie a imaginaţiei, pe care o numeşte „divină“, eliberată de amprenta

corporalităţii şi orientată nu spre eludarea artificială a realului, ci spre *instaurarea* unor noi „trepte“ ale lui. Jung regăseşte „imaginaţia divină“ în câteva tratate alchimice (vezi *Psychologie und Alchemie*) care o definesc drept „corp subtil al sufletului“, *astrum in homine*: e vorba deci de o înzestrare „cerească“ de aceeaşi natură cu înzestrarea creatoare a lui Dumnezeu şi, ca atare, infinit mai „productivă“ decât stricta fantezie omenească. La o asemenea înzestrare se referă, probabil, Borges când, în prefaţa „manualului“ său de zoologie fantastică, admite că, oricât de spectaculoasă, imaginaţia „artistică“ nu poate concura imaginaţia care se exprimă în formele realului însuşi: animalele adevărate sunt mai numeroase şi mai stranii decât cele ale ficţiunii. Neoplatonismul, fie în varianta lui renascentistă (cu ecouri care se percep până în secolul al XIX-lea, la romantici), fie în prelucrările lui islamice (la Avicenna sau la Ibn Arabi), ne oferă comentarii dintre cele mai subtile pe tema imaginaţiei „divine“ înţelese – după spusa lui Alexandre Koyré – drept un „intermediar magic între gândire şi fiinţă“, drept „întruchipare a gândirii în imagine şi implantare a imaginii în fiinţă“. E limpede că ne aflăm dincolo de accepţiunea comună a „fanteziei“. Fantezia (*Die Phantasey*) – în termenii lui Paracelsus – *ist nicht* Imaginatio*, sondern ein Eckstein der Narren*. Dimpotrivă, imaginaţia, *imaginatio vera*, e calea regală de acces către o rubrică a realului care nu e nici a particularului concret (lumea senzaţiilor), nici a universalului logic (lumea ideilor), ci a unui universal metafizic, alcătuit din „imagini“, adică din forme care, fără a fi „abstracte“, sunt totuşi necorporale. *Imaginatio vera* e „gândire în imagini“, e capacitatea de a *vizualiza* realităţi trans-vizuale, de a încorpora spiritul. Când Giordano Bruno declară că „a înţelege e a «specula» cu imagini“ (*Intelligere est phantasmata speculari*) – el are în vedere, cu siguranţă, tocmai o facultate de acest tip, indispensabilă pentru a intui *realitatea* spiritului, pentru a înţelege, de pildă, lumea simbolurilor, a epopeilor mistice, a literaturii hermetice în genere (Ciclul *Graalului*, Ciclul *Nibelungilor, Chemische Hochzeit* a lui J.Valentin Andreae, *Le Roman de la Rose*, textele lui Raymundus Lullus etc.). A sesiza *specificul* acestei forme a imaginaţiei, diferenţa care o separă de fantezia comună e a sesiza diferenţa dintre texte precum cele invocate adineaori şi romanul obişnuit sau, în alt plan, diferenţa dintre alegorie şi simbol. A *nu* deosebi între imaginaţia „omenească“ şi cea divină e a nu vedea între *Comedia umană* a lui Balzac şi Biblie decât o diferenţă de grad. E ceea ce Henry Corbin numeşte undeva – o variantă de „surditate hermeneutică“, un fel de a nu avea „ureche“ pentru o categorie de texte foarte riguros delimitată. Şi, pentru că l-am pomenit pe Corbin, trebuie să spunem că îi datorăm esenţialul, în efortul pe care îl facem de a defini *imaginatio vera*. Pentru a clarifica lucrurile, el a pus în circulaţie un concept – conceptul de „imaginal“

(distinct de „imaginar“) – decisiv, din punctul nostru de vedere, pentru înţelegerea oricărui discurs mistic. Nu e vorba de o pură invenţie terminologică, ci de un decalc latin după o expresie arabă, care constituie cheia platonismului persan reprezentat, între secolele al XI-lea şi al XVI-lea, de câţiva mari gânditori ca Sohrawardi sau Molla Sadra. Expresia arabă este *„alam al-mithal* (sau *alam al-khayal*), iar decalcul latin al lui Corbin este *mundus imaginalis*.

*XI. Locul îngerilor: **mundus imaginalis**. Îngeri şi oglinzi*

Mundus imaginalis e lumea intermediară dintre lumea corpurilor (a existenţelor materiale) şi lumea Intelectului pur, a existenţelor spirituale. E, prin urmare, *lumea sufletului*, o lume în care spiritul şi corpul se întrepătrund, o lume de imagini, *imaginală*, dar la fel de puţin *imaginară* ca şi lumile care o flanchează. În această lume au loc „viziunile“, „revelaţiile“, teofaniile de tot soiul şi resurecţia postumă a sufletelor. În această lume, în care nu există spaţiu şi în care timpul e reversibil. Absolutul coboară atât cât este necesar pentru a se arăta creaturilor sale. E lumea în care spiritul capătă densitate, şi densităţile devin diafane. (Un alt platonician, de la Cambridge de data aceasta, Henry More, vorbea – în secolul al XVII-lea – despre *spissitudo spiritualis*; Oetinger, discipol, din secolul al XIX-lea, al lui Böhme şi Swedenborg, invoca acelaşi univers intermediar prin termenul *Geistleiblichkeit, caro spiritualis*, iar Swedenborg însuşi îşi recolta „informaţiile“ dintr-o lume a „aparenţelor reale“ – *apparentiae reales*.) Aceasta este *lumea îngerilor*. Este ea o lume „obiectivă“?

1. Nu, dacă „obiectiv“ înseamnă „localizabil“. „Nu se poate spune *unde* se află această lume imaginală – precizează Corbin. Cine *a văzut-o* nu o poate *arăta* altora. De aceea i se mai spune şi «teritoriul lui *non-unde*» (pers. *Na-koja-abad*), în sensul că nu te poţi orienta spre el referindu-te la coordonatele lumii geografice sau astronomice.“

2. *Mundus imaginalis* nu e o lume „obiectivă“ nici dacă „obiectivitatea“ presupune „exterioritatea autonomă“. *Mundus imaginalis* e la hotarul care desparte exterioritatea de interioritate. Pentru a se manifesta, ea are nevoie de aportul imaginaţiei *vera*, de „activarea“ unei facultăţi lăuntrice anume constituite pentru perceperea ei. Fără intervenţia acestei facultăţi, lumea imaginală e o simplă existenţă virtuală, la fel ca universul extern pentru un orb.

Este, atunci, lumea îngerilor, lumea imaginală, o lume „subiectivă“?

1. Nu, dacă „subiectiv“ înseamnă „închipuit“, „imaginar“, valabil doar în limitele unui delir solitar. *Imaginatio vera* nu e o *Einbildungskraft*, o specie a inventivităţii interioare; ea e mai curând o *Vorstellungskraft*, o capacitate de a transfera invizibilul în vizibil, de a *pro-pune* spiritului imagini revelatoare. *Imaginatio vera* nu e o facultate

fără obiect, o simplă surescitare a fanteziei individuale. Dimpotrivă, aşa cum simţurile fizice au un obiect (lumea sensibilă) şi aşa cum intelectul are un obiect (lumea ideilor), *imaginatio vera* îşi află *obiectul* în *mundus imaginalis*. *Mundus imaginalis*, ca loc de apariţie a formelor imagiale, are o certă consistenţă ontologică şi se oferă, ca atare, unei modalităţi de cunoaştere specifice: *cunoaşterea imaginativă*, cu instrumentul ei caracteristic: *percepţia imaginală*.

2. Lumea îngerilor nu e „subiectivă“, nici dacă „subiectiv“ înseamnă strict „psihologic“. *Mundus imaginalis* nu e un „accident“ al vieţii interioare, un fenomen psihic. „Viziunea“ pe care o are un profet e, desigur, viziunea sa. Dar *toţi* profeţii se întâlnesc într-un *spaţiu comun al viziunii* şi, dacă vorbesc între ei, ştiu că vorbesc despre acelaşi lucru. Spaţiul comun al viziunii e deci *nu* subiectiv, ci *inter-subiectiv* şi, de fapt, *trans-subiectiv*.

Analogia vizuală cea mai la îndemână pentru *mundus imaginalis* este universul *oglinzii*. Ca şi formele din oglindă, formele imaginale sunt un insolit amestec de evidenţă şi inefabil. Oglinda recepţionează şi reflectă, fără a încorpora. Ceea ce vedem în spaţiul ei nu face parte din substanţa ei, dar nu s-ar putea vedea fără transluciditatea acestei substanţe. Imaginea din oglindă e în alt spaţiu decât noi, dar nu intră în mişcare decât prelungind mişcarea noastră: se apropie de noi când ne apropiem de ea şi încetează să mai existe dacă încetăm să o mai privim. Totul e suspendat *în apropierea de neatins* a purei vizualităţi. Cel care se contemplă în oglindă – spune Ibn Arabi – ştie că ceea ce vede nu e tocmai imaginea sa, dar nu poate nega că e totuşi imaginea sa. El ştie, de asemenea, că imaginea nu e *în* oglindă, nici *între* oglindă şi el. Ce vede el atunci? Ce este acest pozitiv-negativ, existent-inexistent, ştiut-neştiut din oglindă? E un „paradox simbolic“ – conchide Ibn Arabi – prin care ni se sugerează în ce direcţie trebuie să căutăm sensul oricărei teofanii. Relaţia dintre optică, katoptrică şi angelologie e identificabilă atât în spaţiul european, cât şi în cel oriental, ori de câte ori e vorba de mistica luminii, de problema manifestărilor divine şi de ierarhia lumilor necorporale. Lumea îngerilor – *mundus imaginalis* – stă ca o oglindă între lumea lui Dumnezeu şi lumea oamenilor, aducându-le pe amândouă într-o nesperată contiguitate. Lumea îngerilor aduce în acelaşi plan „văzutele şi nevăzutele“ (*visibilia et invisibilia*), distanţele ireconciliabile, dihotomiile..

XII. În loc de concluzie: îngerii şi măgăriţa lui Balaam

Ca „teorie a proximităţii“, angelologia poate deschide un domeniu de investigaţie cât se poate de fertil pentru lumea de azi, o lume care nu şi-a găsit încă amplasamentul optim în intervalul dintre extreme. Evident, o anumită utilizare a raţiunii şi a bunului-simţ poate decide

că a vorbi, azi, despre îngeri e o extravaganţă, o încercare de a reînvia legende. Şi e un fapt că, pentru omul modern, îngerul e rareori mai mult decât prilejul unui surâs. „În viaţa modernă, spune un teolog contemporan (Johannes Wagner), îngerul apare – chiar şi atunci când existenţa lui nu e contestată – ca o fiinţă aflată în retragere; el seamănă, ca să recurgem la o metaforă, cu locuitorul străvechi al unui ţinut – cu indianul Americii de Nord, de pildă – care, alungat de pe proprietăţile sale, nu mai are nici o putere şi trăieşte în rezervaţii. Sigur, e încă viu, se poate vorbi cu el, se pot povesti multe despre ce a însemnat el cândva, dar, în realitate, el nu mai e pentru conştiinţa contemporană decât o fabulă.“ Cum s-a ajuns aici? Ce ne lipseşte pentru a regăsi – dincolo de prejudecăţi – interesul pentru *mundus imaginalis*? Dar poate că nu ne lipseşte ceva, ci *ne prisoseşte* ceva. Nu mai dispunem de simplitatea Venerabilului Beda, care, când întârzia la Vigiliae, îşi închipuia că îngerii privesc, nemulţumiţi, prin biserică şi se întreabă: *ubi est Beda?* Suntem mai rezonabili şi mai maturi. Rezonabil şi matur e – într-un pasaj vechi-testamentar (Numeri 22) – şi Balaam, cel care, la rugămintea Moabiţilor şi împotriva cuvântului lui Dumnezeu, e gata să treacă de partea duşmanilor poporului lui Israel. El îşi înşeuează măgăriţa şi porneşte la drum. Pentru a-l opri, Dumnezeu trimite în trei rânduri în întâmpinarea lui un înger. În trei rânduri, măgăriţa lui Balaam vede îngerul şi se opreşte, în vreme ce Balaam nu-l vede şi îşi bate, contrariat, măgăriţa îndărătnică. Rezonabil şi matur e şi Descartes, când nu mai acceptă angelologia decât ca pe expresia unui scuzabil conformism religios. Ceea ce nu l-a împiedicat pe Leibniz să-şi scrie monadologia pornind de la cartea despre îngeri din *Summa* lui Toma d’Aquino. Poţi fi, desigur, de partea lui Descartes. Dar încercarea noastră se justifică prin aceea că, din punctul nostru de vedere, e preferabil să fii de partea lui Leibniz, a Venerabilului Beda şi a măgăriţei lui Balaam.

Table of Contents

Despre autor
Limba păsărilor
    Cuvânt-înainte
    Introducere
        Limba păsărilor. Însemnări pe marginea unui dialog platonician
            Note
    Idiomuri simbolice
        Proba viselor. Carl Gustav Jung şi tradiţia oneirocritică
            Note
        „Umbra“ lui Jung şi zâmbetul lui Voltaire. Însemnări despre experienţa artistică a unui psihiatru
            Note
        Axa lumii şi „spiritul locului“. Componenta sud-est europeană a gândirii lui Mircea Eliade
            Note
        Un crepuscular: Francesco Guardi
            Prolog la Veneţia
            „O sută de tablouri în căutarea unui autor…“
            Scurtă istorie a vedutei
            Vidul lagunei
            Apele Veneţiei şi simbolismul bărcii
            Note
    Idiomuri ale credinţei
        Scrisoare deschisă către Eugen Ionescu
            Note
        Nikolai Berdiaev: „un liber-cugetător credincios“
            „…Un romantic rus de la începutul secolului al XX-lea…“
            Eşecul „acestei lumi“ şi libertatea increată
            Sensul creaţiei
            Note
        E. M. Cioran - 1. „…un creier care arde…“ (Debutul românesc)
            Spre „culmile disperării“
            Pe culmile disperării
            Un dezechilibru şi trei forme de echilibru
            Note
        E. M. Cioran - 2. Reversul unui infern
    Idiomuri ale formării
        Constantin Noica între filozofie şi înţelepciune

Ce am învăţat de la Constantin Noica
Note
Problema maestrului spiritual. Schimb de scrisori cu Sorin Vieru
28 septembrie
Andrei Pleşu către Sorin Vieru. Bucureşti, 15 octombrie 1984
Sorin Vieru către Andrei Pleşu. Bucureşti, noiembrie 1984
Andrei Pleşu către Sorin Vieru
Sorin Vieru către Andrei Pleşu
Note
Idiomuri cereşti
Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximităţii
A. Diversiunea „departelui“
I. Obnubilarea simţului pentru proximitate
II. Blocajul în dihotomii
B. Soluţiile angelologiei
III. Îngerii şi proximitatea lui Dumnezeu
IV. Îngerii şi proximitatea omului
V. O soluţie la criza intervalului: îngerii şi spaţiile intermediare
VI. O „sociologie“ a cerului
VII. Angelologie şi metodologie: îngerii, treptele lumii şi treptele cunoaşterii
VIII. O soluţie la criza dihotomiilor: modulaţiile existentului
IX. Îngerii, sufletul şi alcătuirea tripartită a omului
C. Topografia lumilor îngereşti
X. Facultatea perceperii îngerilor: imaginatio vera
XI. Locul îngerilor: mundus imaginalis. Îngeri şi oglinzi
XII. În loc de concluzie: îngerii şi măgăriţa lui Balaam